



Universidad Tecnológica De Pereira
Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Maestría en Literatura

LA PALABRA INCENDIADA EN HÉCTOR ROJAS HERAZO

Aproximación crítica a la novela *En noviembre llega el arzobispo*

Farid García Ramírez

Pereira, Colombia 2017

Universidad Tecnológica de Pereira
Facultad de Bellas Artes y Humanidades
Maestría en Literatura



LA PALABRA INCENDIADA EN HÉCTOR ROJAS HERAZO

Aproximación crítica a la novela *En noviembre llega el arzobispo*.

Farid García Ramírez

Trabajo de grado para optar al título de
Magister en Literatura

Director de la investigación:
Doctor en letras
Arbey Atehortúa Atehortúa

Pereira, Colombia 2017

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Pereira, Octubre 30 de 2017

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN: HÉCTOR ROJAS HERAZO Y SU EVOCACIÓN SEMIÓTICA EN LA NOVELA <i>EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO</i>	8
2. MARCO LITERARIO Y TEÓRICO.....	15
2.1 La semiótica y su camino hacia un imaginario narrativo.....	15
2.2 El signo como plasticidad.....	20
2.3 La expresión americana y la conciencia del signo.....	24
2.4 Percepción y paisaje americano desde la literatura.....	28
2.5 Expresión americana y crisis social.....	31
3. HÉCTOR ROJAS HERAZO: VIDA Y OBRA.....	34
4. ANÁLISIS DE LA NOVELA <i>EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO</i>	39
4.1 Resumen de la novela <i>En noviembre llega el arzobispo</i>	39
4.1.2 Los alcances hermenéuticos y semiológicos del título de la novela.....	46
4.2 Influencias culturales y literarias en la novela <i>En noviembre llega el arzobispo</i> ..	51
4.2.1 Silva, las vanguardias y Herazo: Una semiótica a tres voces.....	51
4.2.2 Entre el cine y la novela europea: De Proust y Joyce al neorrealismo italiano y su presencia en el patio de Celia.....	54
4.3 La vejez: Una estética del cuerpo enfermo como leit motiv en la novela <i>En noviembre llega el arzobispo</i>	64
4.3.1 Demencia senil en los viejos de Cedrón.....	64
4.3.2 Fragmento y locura.....	73
4.3.3 Del relato erótico al relato de la locura: Gerardo y Leonor, una microhistoria de la enajenación.....	77
4.3.4 Mendieta, monstruo humano.....	83
4.3.5 Gerardo Escalante y José Arcadio Buendía: Hijos de un mismo árbol.....	90

4.3.6 Breve cuadro escatológico en los personajes de <i>En noviembre llega el arzobispo</i>	93
4.3.7 Tuberculosis: la lexía de un enfermo marginal.....	97
4.3.8 Geografía retórica del cuerpo.....	101
4.4 Presencia de la expresión americana.....	103
4.4.1 Exceso y sobreabundancia del lenguaje: Presencia de la estética Neobarroca.....	103
4.4.2 Espacio americano y trópico: soliloquio y espejismo. Construcción narrativa del calor.....	108
4.4.3 Tejido pictórico: Una sintaxis prismática.....	111
4.4.4 Profanación y carnaval en un fragmento de la obra.....	116
4.4.5 Habitus: Breve apunte sobre la morada campesina y la identidad.....	118
4.5 La palabra incendiada en Héctor Rojas Herazo: Un diálogo con su narrativa sensorial.....	120
4.5.1 Narrativa óptica en Cedrón.....	120
4.5.2 El ojo como destello narrativo y la poética de la mirada.....	126
4.6 El tiempo: Diégesis del recuerdo.....	131
5. CONCLUSIONES	136
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139

PRESENTACIÓN

Este trabajo tiene como objetivo hacer una aproximación crítica a la obra narrativa del escritor colombiano Héctor Rojas Herazo, tomando como referente principal su novela *En noviembre llega el arzobispo*. Evidenciar la forma como se establecen transposiciones semióticas a partir del diálogo entre la literatura y otras artes ligadas al mundo de lo visual y lo icónico, tales como el cine y la pintura, ampliando las posibilidades enunciativas del signo hasta llevarlo a un universo significativo constituido por diversas formas estéticas, incluyendo la cultura no sólo universal sino aquella asociada a una identidad particular del Caribe colombiano y latinoamericano.

Consta de seis capítulos, cada uno de ellos aborda y amplía una perspectiva relacionada con las características de la novelística de Rojas Herazo. El primer capítulo y a modo de introducción nos sumerge en los intereses y claves del trabajo: La relación entre el autor y las diversas formas de narrar o expresar un estado de ánimo aludiendo a la función estética del lenguaje, especialmente la pintura, la poesía y el cine. Igualmente su universalidad y su aporte a la literatura latinoamericana desde los elementos propios del barroco y el neobarroco, construyendo un discurso que supera la mera denuncia y se fundamenta en las maneras propias del ser del nuevo continente, incluyendo imaginarios y arquetipos y encontrando su expresión más profunda a través de la palabra novelada.

El segundo capítulo es un recorrido por las cuestiones de tipo teórico que permiten dilucidar desde un engranaje metodológico los elementos constitutivos de la novela. Se comienza por los diversos aspectos históricos que llevaron al desarrollo de la semiótica como disciplina, sus principales exponentes y los múltiples agentes que la comprenden. Posteriormente se hace la relación entre signo y expresión americana, su vinculación con una manera particular de asimilar el paisaje y la cultura surgiendo un sincretismo asociado a temas como el mestizaje y cierta conciencia barroca americana no ajena a la necesidad de dar testimonio del olvido y la crisis social.

El tercer capítulo nos lleva a un diálogo con el autor y su vida. Fue de gran ayuda la entrevista hecha por Jaime García Usta para descifrar aspectos de su biografía expuestos de forma metafórica o Indirecta en su novelística. Conocer directamente su formación, sus círculos

académicos y sus influencias. Su relación con el grupo de Barranquilla y García Márquez. Es un capítulo fundamental, ya que en el caso particular de Héctor Rojas Herazo la relación entre obra artística y vida es implícita y directa.

El cuarto capítulo es el estudio a la novela *En noviembre llega el arzobispo*, es un camino en el que nos abocamos a la complejidad de la obra. Sus alcances hermenéuticos y semióticos, sus influencias e intertextos, las voces de la cultura que en él habitan: Silva, las vanguardias, los novelistas europeos de principios de siglo, el cine italiano. Todos presentes y condensados en Cedrón y en el patio de Celia, invenciones de su obra. Temas álgidos y constantes retomados por Rojas como la vejez, la demencia, la enfermedad y la locura hacen parte de este capítulo. Igualmente nos aproximamos a algunos micro-relatos claves tales como la historia del gamonal Leocadio Mendieta y la del loco Gerardo Escalante. En el mismo capítulo se llega a una descripción detallada sobre los elementos de tipo formal que hacen de la novela de Rojas Herazo una novela fundamental y pionera en la experimentación con el signo. La construcción de una retórica del cuerpo, la experiencia neobarroca, el vínculo con la pintura a partir del manejo del espacio y la sensorialidad extrema como efecto propio de una manera original de narrar, de focalizar y de utilizar los giros lingüísticos en los diálogos, las figuras retóricas y las descripciones para resaltar y plantear una novela óptica que explora desde el narrador las infinitas maneras de mirar, no solo lo externo sino lo interno.

El quinto capítulo son las conclusiones del trabajo, conclusiones que dejan interrogantes y retos alrededor de la continuidad en el abordaje y los estudios sobre este gran escritor colombiano. Un ejercicio que trascendió lo académico para convertirse en un hecho constante y cotidiano. La atracción hacia la novelística de Rojas se da cuando logramos pasar el velo de la complejidad que él antepone al lector con sus estructuras laberínticas y caóticas, cuando nos encontramos con su ritmo y su universo. La obra se sufre y se disfruta a la vez, eso la hace eco en la memoria, la hace hábitat propio de la conciencia del lector.

Finalmente una bibliografía que recoge varios años de esfuerzo y lectura, tiempo de la vida para conversar con la cultura, escenario de deleite intelectual que permitió recoger los elementos precisos para aproximarnos a la complejidad de la obra de nuestro escritor colombiano Héctor Rojas Herazo.

1. INTRODUCCIÓN

HÉCTOR ROJAS HERAZO Y SU EVOCACIÓN SEMIÓTICA EN LA NOVELA *EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO*

La literatura abre sentido con su capacidad para sintetizar una visión de mundo y unos intereses históricos y políticos, como los que efectivamente contiene la trilogía novelesca de Héctor Rojas Herazo (*Respirando el Verano*, *En noviembre llega el Arzobispo*, *Celia se Pudre*) y evidencia un avance en la experiencia estética con el lenguaje.

Es en esta línea de la semiótica como herramienta de investigación la que nos permite emprender esa búsqueda del universo de Rojas Herazo, para descubrir en la genialidad de su obra no sólo los desarrollos y aportes a la Literatura latinoamericana y colombiana sino la relación entre la literatura y otras modelaciones comunicativas, como la pintura, la fotografía y el cine. De igual modo, pretendemos determinar la manera como Rojas instaló una dinámica de hacer narrativa en la nueva novela colombiana, poniéndola en diálogo y en consonancia con la literatura contemporánea desde esa complejidad propia de las experiencias artísticas de un periodo marcado por una crisis de la modernidad en el ámbito de sus tres novelas escritas entre 1962 y 1985, desde una geografía tropical que va de lo rural a lo urbano y de la figura del gamonal al burócrata en una enunciación constante del cuerpo envejecido, sumergido en la evocación de un pasado promisorio que quedó atrás y del que sólo quedan ruinas.

Lo más acertado para esta aproximación a la obra de Rojas Herazo es la permanente presencia de un universo semiótico vivo en el que el signo es polivalente. La presencia de estos signos y su evolución a lo simbólico en la narrativa latinoamericana, tanto del boom como del postboom de una forma particular, encuentra su manifestación en Rojas Herazo asumiendo un rol protagónico porque todo en él es imagen, color, luz y sensorialidad que registra en forma muy detallada esa relación integral entre cuerpo, intelecto y americanidad, desde una sobreabundancia en la que hay que llenar todo vacío con lenguaje; o como diría Carlos Fuentes en *Terra nostra* : “llena cuanto la realidad ofrece”, de ahí su relación también con el llamado neobarroco, en el que podemos encontrar a Lezama Lima y Alejo Carpentier para nombrar sólo algunos.

La literatura de los últimos tiempos ha transformado sus ritmos y ha encontrado unos caminos que la han enriquecido. Para nuestro trabajo ubicaremos este hecho gracias a las pistas que la obra nos permite dilucidar, comprendiendo y demostrando los factores estéticos que lo han impulsado; moviéndonos desde el marco de la semiótica principalmente, apoyándonos en la narratología, en el marco de las características del neobarroco literario latinoamericano, dado que nuestro objeto de estudio es la novela de Héctor Rojas Herazo y teniendo como contexto su trilogía novelística, pero focalizando especialmente el análisis en la novela *En noviembre llega el arzobispo*, por encontrarse en medio de la formación de toda la simbólica Rojazeana, desde el universo tropical de Cedrón, con todos los elementos semióticos y narratológicos propios de una pintura novelada, que se conecta con la tensión en la construcción de unos personajes que en su microcosmos habitan el olvido y la agonía, aspectos constantes en esa paradoja llamada modernidad que llegó de forma incompleta a los pueblos americanos.

Héctor Rojas Herazo, el autor de la trilogía de Cedrón, logra asimilar la fuerza de todas estas conductas artísticas, conectando su obra con lo universal, al transpolar elementos estéticos de un arte notablemente contracultural como el de las vanguardias, conjugado con un exceso de conciencia y dimensionado en un malestar constante como ámbito problemático en la obra, aspectos éstos propios de la nueva novela europea del Siglo XX.

En su obra *En noviembre llega el arzobispo* plantea una tendencia hacia el hiperrealismo, al tremendismo y al realismo grotesco, que lo acerca mucho a un realismo poético en la medida en que opta por captar el entorno, siendo esto equivalente a una sobreexposición de su manera de percibir esa naturaleza americana y ese olvido al que el habitante de provincia o de pueblo ha sido sometido al no hacer parte de esa dinámica de morar en la ciudad, conjeturando que Rojas Herazo logra registrar ese desarraigo en sus novelas por medio de personajes de pueblo condenados a podrirse en vida, a ver su cuerpo envejecer con un sol incandescente cayendo sobre sus rostros todos los días de su existencia para esperar la muerte.

En su narrativa logró acceder además de las particularidades estéticas ya precisadas, a otras de carácter más funcional pero a la vez más complejas en el proceder diegético. La tradición de una literatura europea del siglo XX abanderada por Proust, Mann, Kafka, Joyce hace presencia en el relato de Rojas Herazo a partir de su desconfiguración temporal: una escritura laberíntica que desentraña aspectos múltiples en el nivel del discurso, tales como la voz

narrativa, el monólogo interior, el soliloquio, dando aviso de un hombre del siglo XX en una aventura personal, navegando en una epopeya donde el cronotopo es un viaje hacia sí mismo.

La experiencia estética de Rojas Herazo contiene una serie de hilos significativos que hacen parte de todo un proceso intertextual, tanto de forma implícita como de forma explícita en su narrativa, alcanzando una función simbólica o comunicativa que reafirma el efecto transgresor del arte en la medida en que éste se transforma y se modifica, no es estático. Por eso para Jauss (2002) “la experiencia estética no se agota, a lo largo de la historia secular del arte, en la alternativa entre un efecto emancipador y un efecto conservador del arte en la sociedad” (Jauss, 2002, p.81).

Estas conexiones persistentes en la narrativa de Rojas Herazo están igualmente asumidas con una necesidad de establecer un diálogo, de mantener un eco de voces del mundo por medio de circuitos semióticos.

Es por eso, que en las novelas de Rojas Herazo caminamos en diversos climas textuales; a veces, su discurso desbordado de lenguaje y personajes que entran y salen del punto de enunciación como en una gran tormenta de confesiones perdidas en la lejanía de los pueblos del Caribe colombiano, nos crean la sensación de estar sumergidos en un infinito verano en el que las palabras son el viento, son el único recurso que alcanza forma en tan extrema forma de vida y manera de sentir. En el momento en que se da parte del proceso de escritura de Rojas Herazo:

Es un momento en que América latina está mayormente inserta en el ámbito internacional –siempre en su carácter de periferia, desde luego- marchando como puede al paso de sus demandas (...) la escritura latinoamericana fue entrando en la modernidad del siglo XX, en un proceso de autoafirmación, de búsqueda de expresión propia, de acuerdo a Enríquez Ureña, generando una narrativa de intereses regionales. (Pizarro, 2004, p.28)

Rojas Herazo logra establecer un camino que conecta la geografía exterior americana: clima, luz sofocante, paisaje y el sol desmesurado del Caribe, con la geografía interior de un hombre rural, de provincia como en sus dos primeras novelas *Respirando el verano* y *En noviembre llega el arzobispo*, o exiliado en la ciudad bajo el entramado de la burocracia pero con un ensimismamiento tejido por la nostalgia mítica del pueblo que lo parió: Cedrón.

En la novela *Celia se pudre*, la última de la trilogía de Rojas, se da un intercambio constante de escenarios. El personaje principal sumergido en el universo de la burocracia urbana, se interna en sus pensamientos trayendo a su memoria la imagen avasallante de la provincia, de su pueblo, de las voces de su gente; se da en ese laberinto interior la necesidad de regresar a la tierra, de escudriñar en la aparente quietud del trópico, dilucidando un torbellino de fuertes relaciones entre los personajes que entran en esa interminable senda de dolores, de insatisfacciones y silencios. Esas desventuras cohabitan en la estructura de una novela que posiciona un discurso vanguardista de la novela contemporánea, un discurso que valida la simultaneidad, el monólogo interior y todas las técnicas narrativas posibles que le permitan abrir un espacio para la gran disyuntiva de unos personajes que habitan la periferia de un continente americano que aún busca su propio tono, en el que el calor tropical y la fuerte luz de sus escenarios ante el cielo despejado parece que tuviera condenados a esos seres a andar entre las sombras o a quemarse poco a poco en vida, mientras los gamonales, los hacendados, los burócratas, herederos de la colonia, se encargan de alimentar el fuego del odio y el deseo de un cambio en su relación con el mundo y con los otros.

Estas conjeturas toman relevancia en el sentido en que Rojas Herazo dedicó gran parte de su vida a la pintura y las artes plásticas y su narrativa la definía gracias a la aguda mirada de los contextos físicos, siempre humanizados y asociados en el marco narrativo a los colores, a los matices, a la explosión cromática y a las formas. Por eso no podemos reducir su escritura a una aproximación netamente personal. Esas miradas, las formas de definir un escenario están dotadas de una tradición y de una influencia directa o indirecta de la evolución del arte occidental.

A través de ésta producción académica buscamos ubicar al poeta, al narrador de los pueblos periféricos de un continente exótico y barroco en esa lectura universal y vanguardista del espectro cultural contemporáneo, para demostrar cómo se parte de una actitud consciente en la que utiliza todos los mecanismos estéticos que la academia y la autoformación ofrecen, resistiendo a la tradición inmóvil, obligándose siempre a buscar nuevas semióticas, nuevos conceptos, nuevas fusiones, para darle al arte ese sentido propio de una juventud constante, inquietante por demás.

Un estudio semiológico de la literatura se puede hacer desde dos puntos de vista: el simbólico y el sintáctico-narrativo. En este caso nos ubicamos en ambos: la evocación a los

espacios en relación con las condiciones de la historia y a la visión de mundo de los personajes condensa un mecanismo propio de la narrativa de Rojas Herazo, buscando una geopoética en su obra; en segundo lugar consideramos tanto los personajes como las acciones, los lugares o el tiempo de la historia según su situación en el discurso.

El aporte fundamental es que ya no es sólo la perplejidad del escritor ante el paisaje sino que el paisaje y los personajes que crea logran un vínculo estrecho, para que en sus vasos comunicantes circule todo el dolor de una provincia olvidada en América, sometida a los caprichos de la desigualdad del capitalismo y la modernidad. Circula un sentido poético contestatario y testimonial de una periferia desbordante en calor, lluvia, sol, polvo, montañas, mar, cielo, pero encarcelada en sueños y esperanzas. De ahí que en Cedrón se multipliquen las voces narrativas, desfogando en sus monólogos y pensamientos los amores inconclusos y la vejación de un territorio socialmente asimétrico.

La novelística del creador de Cedrón y todo el conjunto de autores de su época, podríamos decir desde Juan Rulfo, son la síntesis de la afirmación hecha por Hernando Valencia Goelkel sobre la llegada de nuestra literatura a la mayoría de edad y aunque el mismo Goelkel reconoce la irresponsabilidad de esa “tácita aseveración”, es una manera de comprender por qué nuestra literatura buscó su propio sendero estético, del que Rojas hace parte sin temor a las sombras, de llevar su obra a la apertura de sentidos, a la dislocación de las formas del relato, encontrando espacios ocultos en la conciencia humana: rezagos de la palabra olvidada, atrapada en el miedo, tal como se evidenciará cuando a través de la novela *En noviembre llega el arzobispo* se pueda revelar el eco asfixiante del poder por medio del sometimiento del destino humano a los relatos del cristianismo y su figura de la culpa, incluyendo una práctica de la política asociada a la explotación y a la figura del dictador y el gamonal quien ejerce respeto por medio de una legitimación del uso de la violencia y la expropiación.

Estos elementos que se mueven en la dialéctica implícita de las novelas, en la estructura significativa de la que habla Lucien Goldman (condición epistemológica y psicosociológica) son conducidos desde la ruptura estética que hace Rojas Herazo en el plano del discurso, de una organización caótica del universo representado, efectista e involucrada en la lógica de la búsqueda y el juego semiótico y narratológico, por medio de un discurso literario que como lo plantea Roland Barthes ya no es epistemológico sino dramático.

Las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta (Barthes, 1986, p.126).

En la novelística de Héctor Rojas Herazo asistimos a la experiencia de un barroquismo, determinado por la propuesta Lezamiana del continente americano como “una nueva era imaginaria” que se distancia de la postura estrictamente historicista y se ubica en el abordaje del ser americano en su devenir a través de la imagen: “sólo lo difícil es estimulante”.

Por eso no es extraño que aparezca una sobreabundancia de signos que el creador de *Respirando el verano*, *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre*, utiliza para navegar en un mar inmenso de imágenes en las que aparece de nuevo un esfuerzo por cantarle al ser americano; ser complejo que sólo en el desenfreno de la palabra, puede encontrarse y mirarse al espejo.

Por tratarse de una obra periférica y asimétrica quedamos expuestos a lo inexacto, pero podemos al fin y al cabo dar cuenta del intento y de la asfixia que implica el velo humeante de las metáforas o ese exceso de retórica en el que se puede perder el sentido y la comprensión de la obra llegando a lo ininteligible quedando a la merced del símbolo poético, de la alegoría, tan sólo penetrado por la hermenéutica o la fenomenología; poniendo en duda la razón crítica, y sometiendo nuestra conciencia lectora al laberinto. Laberinto que se abre poco a poco a partir de una aproximación al sentido del texto, ya que todo análisis estructural del relato no puede diferir de los ámbitos denotativos, ni mucho menos de los connotativos donde no existe *una exposición canónica posible* como dice Barthes.

Este estilo en pliegue, prismático, orientado al sentido de lo infinito adquiere relevancia en el boom, en el postboom y en el llamado neobarroco latinoamericano. La narrativa de Rojas Herazo es una obra episódica, llena de secuencias que en sí mismas conjugan una historia entre muchas en la arquitectura de las tres novelas; estos textos se pueden expandir infinitamente en la medida en que se incluyan nuevos episodios, testimonios, monólogos interiores, secuencias visuales que hacen un paneo y focalizan la escena desde la fuerza semiótica de los objetos y del espacio que rodea a cada personaje. Rojas prefiere dejarlos inconclusos tal vez para mantener viva la voz del personaje como ser inacabado en la historia y potencialmente en desarrollo

alrededor de la alquimia central, que es el pueblo imaginario de su novelística: pueblo bastardo, donde esos “pueblos menores” sólo encuentran su expresión a través del escritor. Por eso los personajes se concretan en lo colectivo y no en su microhistoria que en *summa* es un circuito de destinos trazados por el olvido, el tiempo y la agonía, por medio de una violencia contra el logos que establece como único marco de referencia la creación y el lenguaje en grado cero; es decir, en significancia, en desplazamiento, en cierta forma alucinada del texto donde gravita una esencia latinoamericana que busca afirmarse a través de la palabra, o como diría Severo Sarduy la aparición de un lenguaje minado.

2 MARCO LITERARIO Y TEÓRICO

2.1 La semiótica y su camino hacia un imaginario narrativo

Conjugar los diversos modelos teóricos, las experiencias intelectuales, las discusiones conceptuales entorno a los modos y formas en las que el hombre contemporáneo ha venido forjando y construyendo su vida, su carácter, sus hábitos y sus modos de apropiarse del mundo nos pone ante un juego de preguntas que alimentan el devenir del universo académico.

Ante ese paradójico afecto y desprecio por el hombre, innegable legado del humanismo, no podemos ignorar esa necesidad de involucrarnos en una investigación soportada desde el arte, específicamente la literatura y en nuestro caso la obra narrativa del escritor colombiano Héctor Rojas Herazo, para comprender, gracias a estos testimonios de la creatividad, las formas como el escritor en su condición intelectual y cultural, percibe y registra de una forma estética el mundo en el que vive.

Históricamente la literatura ha servido para entender las conductas y las formas de vida de distintas civilizaciones, sus juegos estructurales han permitido dar luz a los científicos para conocer la forma como se modelaba el pensamiento en cada uno de esos pueblos, sus intereses, gustos, hábitos de vida. Llegar a diversas conclusiones siempre ha sido difícil, pues el arte incluye un juego en el que se esconden, se hibridan, se borran ciertos datos, con el fin de crear ese tejido de tensiones, de sorpresas y de fantasías que la literatura genera. El camino teórico y el proceso científico para perfilar líneas de trabajo que conduzcan a la comprensión de estos fenómenos de la creatividad humana ha sido difícil, sobre todo porque debe formular estrategias serias que permita llegar a develar esos misterios en los que se pone en práctica un lenguaje más abierto de sentido.

El estructuralismo permitió atender a otras instancias en la forma del relato, y aportó estrategias para que el teórico no hiciera simples ejercicios textuales sobre el discurso literario, sino que se mostró como un enfoque que ayudó a multiplicar desde elementos comprobables la infinita belleza estética y la gamma de voces y de datos éticos, filosóficos e históricos que un poema, un cuento o una novela pueden guardar en su morfología. Eagleton afirma que el estructuralismo logró una desmitificación de la literatura y donde

(...) la palabrería inconexa y subjetiva fue flagelada por una crítica para la cual la obra literaria igual que otro producto del lenguaje, es una construcción cuyos mecanismos pueden ser clasificados y analizados como los objetos de cualquier otra ciencia (Eagleton, 1998, p.128).

Lucien Goldman y Georg Luckács plantean los cimientos de un esfuerzo metodológico denominado sociología estructuralista genética y le da predominio al objeto de conocimiento y a sus elementos constitutivos, en este caso la obra literaria. La sociología estructuralista genética parte de algunas premisas entre ellas:

1. La relación esencial entre la vida social y la creación literaria no incumbe al contenido de estos dos sectores de la realidad humana, sino tan solo a las estructuras mentales, lo que podríamos llamar las categorías que organizan a la vez la conciencia empírica de cierto grupo social y el universo imaginario creado por el escritor.
2. La experiencia de un solo individuo es demasiado breve y limitada para poder crear una estructura mental como esa que sólo puede ser el resultado de la actividad conjunta de un importante número de individuos que se encuentran en una situación análoga (...) Vale decir que las estructuras mentales, o para emplear un término más abstracto, las estructuras categoriales significativas, no son fenómenos individuales, sino fenómenos sociales (Goldman, 1971, p.13-14).

Eagleton plantea que “la literatura nace del tema colectivo de la especie humana, y en esa forma encarna “arquetipos” o figuras de significación universal” (Eagleton, 1998, p.116). Esas operaciones mentales son recursos con los que se piensa, son formas de ordenar y clasificar la realidad. El avance dado por el estructuralismo modificó el acercamiento al fenómeno literario y a su vez en su especificidad dio lugar al surgimiento de la narratología con exponentes como Todorov, Greímas, Genette y Barthes. Esa relación implícita entre estructuralismo y semiótica se compactó con las propuestas de la obra de la escuela de Praga. Yuri Lotman, el más representativo semiótico de la escuela de Tartú, plantea por ejemplo que lo poético es un sistema estratificado donde el significado solo existe dentro del contexto, y se rige por grupos de semejanzas y oposiciones.

Aunque se retoman aspectos de otros enfoques teóricos, es la semiótica como un modo de ver la realidad, en su esencia la que direcciona este acercamiento a la novela *En noviembre llega el arzobispo* del escritor colombiano Héctor Rojas Herazo. La semiótica como ciencia que estudia los signos “es eminentemente una ciencia de la comunicación, es decir, de la transmisión de la información” (Bertil, 1977, p.9).

Esta mirada nos permite ingresar al universo del signo, en este caso aquel que se encuentra en libertad, aquel signo que es explorado y se somete a un ensanchamiento del lenguaje cuando es dispuesto en el plano de un discurso literario:

La semiosis es un proceso triádico que requiere la presencia del signo en cuanto representamen (en cuanto que representa, está en lugar de algo), su objeto (el objeto que representa) y su interpretante (un signo o una clase de signos que traduce otro signo en la mente del que recibe al signo) (Yllera 1991, p.35).

Nos ubicamos especialmente en los planteamientos propios de Roland Barthes donde el signo en el texto se configura como significancia, como proceso significativo, como productividad: “Es ver en él el resultado del entrecruzamiento de los sentidos contenidos en el texto” (Yllera, 1991, p.34).

Se hace más llamativo para nuestra aproximación el estudio de la vida de los signos en un mundo literario que resume y acota todo un seno social, presentado de una forma particular como parte de un propósito estético construido desde un *in situ* intelectual que se plasma en una obra literaria. Es pertinente entonces tener como parámetro el ámbito de la semiótica en la medida en que ésta “considera como objeto de su disciplina los procesos culturales en cuanto procesos de comunicación, es decir todas las prácticas sociales, puesto que en todas ellas existe un intercambio de significación” (Yllera, 1991, p.36).

Por eso los aportes de las diferentes perspectivas de la semiótica se hacen relevantes, especialmente Pierce al establecer tres clases de signos, tal como lo planteábamos inicialmente: el iconográfico, el indexético y el simbólico: donde el primero se parece a aquello a lo que representa. El segundo se asocia con aquello de lo cual es signo. Y el tercero es solo un eslabón que arbitraria o convencionalmente está unido al referente. En el avance de la novela latinoamericana de los sesenta es evidente una intención y un esfuerzo por transformar el plano

de la estructura, hacerla más compleja, conectar lo lingüístico con lo icónico, en la medida en que ese despliegue de vitalidad propio de lo americano lo exigía, esa radical conexión entre la geografía y los hábitos culturales de la gente, la profunda combinación de elementos humanos, sociales y políticos tenían que ser correspondidos por una novelística que lograra registrarlo a partir de un repensar las posibilidades del signo en relación con el arte como sistema de comunicación.

La semiótica ve el texto literario no como algo acabado, sino como un proceso de comunicación viva, dinámica en el que:

Las diferentes instancias del discurso, deciden de la estructuración del significado. Toda obra es vista como un conjunto estructurado de códigos: código de la lengua, código prosódico, retórico, psicológico, histórico, estético, filosófico (Yllera, 1991, p.37).

Pero es desde los planteamientos de Roland Barthes donde evidenciamos esa mirada dinámica de los textos literarios, en constante construcción y de-construcción, ámbito que los hace infinitos, líquidos, irreverentes:

(...) convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente: texto jaspeado, coloreado; estamos colmados por el lenguaje como niños a quienes nada sería negado, reprochado, o peor todavía, “permitido”. Es la apuesta de un júbilo continuo, el momento en que por su exceso de placer verbal sofoca y balancea en el goce (Barthes, 1986, p.18).

Cuando penetramos en la lectura de textos que están constituidos por una presencia radical del lenguaje, enmarcado en los matices propios de los juegos del lenguaje, de la sintaxis, de la semántica, incluso de la fonética, para abarcar todo un universo de lo dicho, de una identidad que se expresa en su fuerza ilocutiva es fundamental entender que nuestra función es dejar salir esa corriente por donde hay excesos, hay desborde. “El texto por el contrario es atópico si no en su consumo por lo menos en su producción. No es un habla, una ficción, en él el sistema está desbordado, abandonado (ese desbordamiento, esa defección es la significancia)” (Barthes, 1986, p.49).

Las observaciones de Barthes nos llevan más allá y nos conectan con una conducta de inmersión en el texto desde sus fronteras, desde sus ambigüedades, lugares por donde entra esa mística propia de las identidades, de las grietas del lenguaje que dejan ver la ideología, las fuerzas de poder, expresadas en el habla y que le otorgan al relato un eco de voces yuxtapuestas y en constante dialéctica, que se niegan y se afirman como experiencias de la realidad humana extrapoladas en un lenguaje literario. La literatura como elemento que posee tres fuerzas, ordenadas en tres conceptos Griegos: mathesis, mimesis y semiosis. Pero es en la tercera fuerza de la literatura donde podemos incluir nuestro goce, nuestra necesidad de descubrir con profundidad esos arquetipos ocultos en la geografía textual del discurso narrativo, y la forma como ellos entran en juego para hacerse volátiles en la palabra poética.

Puede decirse que la tercera fuerza de la literatura, su fuerza propiamente semiótica, reside en actuar los signos en vez de destruirlos, en meterlos en una maquinaria de lenguaje cuyos muelles y seguros han saltado; en resumen, en instituir, el seno mismo de la lengua servil, una verdadera heteronimia de las cosas (Barthes, 1986, p.133).

Aclaremos igualmente que la propuesta planteada por Barthes en el texto *La aventura semiológica*, especialmente el capítulo titulado *El análisis estructural del relato*, es una fuente de inspiración y de consulta permanente en nuestro análisis, especialmente aquellos principios y disposiciones de análisis: Formalización, permanencia, pluralidad, disposiciones operativas (segmentación, inventario, coordinación). Los aportes de Barthes permanecen vigentes a la hora de confrontar obras propias del rizoma, de la dispersión; por eso no es tan ajena esa relación que mantuvieron Barthes y Sarduy: ambos vivían los textos como goce, un goce creativo y un goce crítico:

La crítica es siempre histórica o prospectiva: el presente constatativo, la presentación del goce le está prohibida (...) con el escritor de goce (y su lector) comienza el texto insostenible, el texto imposible. Ese texto está fuera del placer, fuera de la crítica, salvo que sea alcanzado por otro texto de goce (Barthes, 1986, p.:36).

El arte logra enajenar los sistemas de signos convencionales, obligando a centrar la atención en los procesos materiales del lenguaje y con esto renueva nuestras percepciones. Inclusive aquellas en las que el tiempo se despliega para revivificar un estado de las cosas, un

momento histórico o una actitud de época, tal como la novela *En noviembre llega el arzobispo* de Rojas Herazo refiere, al persistir en un estado humano latinoamericano, rural, periférico, oculto bajo las sombras de una modernidad que lo sobrepasa y lo explota dejándolo en el olvido y atrapado en el pasado o en el universo mítico. Paul Ricoeur explica estos alcances:

Cada experiencia temporal de ficción despliega su propio mundo, y cada uno de estos mundos es singular, incomparable, único. No sólo las tramas, sino también los mundos de experiencia que despliegan son como los segmentos del único tiempo sucesivo, según Kant limitaciones de un único tiempo imaginario. Las experiencias temporales de ficción no son totalizables. (Ricoeur, 1999, p.818).

2.2 El signo como plasticidad

Como nuestra propuesta de trabajo parte de un material estético clave que es la novelística de Rojas Herazo, centrada especialmente en su novela *En noviembre llega el arzobispo*, encontramos en la semiótica un universo disciplinar y metodológico que nos permite visualizar la relación entre el discurso escrito y la manera como se interrelaciona con otras tipologías signícas que intentan intervenir o pasar de un campo comunicativo a otro, expresando extrañeza y plasticidad discursiva, en la medida en que rompen todo un aparataje formal y expresan un signo en crisis y en transformación o más específicamente en transposición.

Al percibir en Héctor Rojas Herazo una fuerte tendencia a la conciencia icónica a partir de la persistencia en su narrativa del uso constante de aspectos de otros sistemas de signos como el lenguaje de la pintura y del cine sugeridos por medio de descripciones detalladas, de focalizaciones y de perspectivas narrativas en las que prevalece el valor del espacio y de la significación de los objetos que habitan ese espacio, de las atmósferas y de la construcción de un *ethos* centrado en un devenir propio del trópico y que es narrado por medio de una abundancia del lenguaje, con un alto apoyo en las figuras retóricas usadas por los poetas simbolistas y de vanguardia en las que dominaba lo sinestésico, lo sensorial. Es necesario entonces indagar desde la semiótica, especialmente en el campo de las transposiciones del signo en relación con las artes, la forma como Rojas Herazo logró sintetizar su cosmos narrativo; alcanzando un estilo en el que convergen elementos lingüísticos que le dan al texto una sobrecarga significativa, alimentada con esas huellas genéricas del signo desde Pierce y que permiten hacer un estudio

del objeto literario, no como producto aislado, sino como un proceso de comunicación activo en el que las diversas fases del discurso disponen la articulación del significado.

Barthes hace una breve aproximación para dilucidar lo que se esconde detrás, de esa neurosis por construir con detalle cada situación en el texto a partir del exceso descriptivo:

Gusto en un exceso de precisión, una especie de exactitud maniaca del lenguaje, una extravagancia de descripción (que es posible reencontrar en los textos de Robbe Grillet). Se asiste a esta paradoja: la lengua literaria es trastornada, sobrepasada, ignorada, en la medida en que se ajusta a la lengua “pura”, a la lengua esencial, a la lengua gramatical (...) La exactitud en cuestión no resulta de un aumento de los cuidados, no es un plusvalor retórico, como si las cosas fuesen progresivamente mejor descritas sino de un cambio de código: el modelo (lejano) de la descripción no es más el discurso oratorio (no se “pinta” más), sino una especie de artefacto lexicográfico (Barthes, 1986, p.45).

Esto nos pone en un dilema ya vivido por Todorov cuando se interroga por: “las condiciones de aparición de la narración, es decir, a la manera como las particularidades de su proceso de enunciación repercuten sobre la significación general” (Todorov, 1974, p.88).

En este campo entra toda la geografía de las figuras retóricas; (fundamentales para entender el andamiaje novelesco de Rojas Herazo) ya que ellas son el puente de su narrativa con la poesía, el cine y la pintura en un ejercicio de transposición semiótica, también entran todos los aspectos propios de la composición. En síntesis, todo su sistema narrativo; (Mieke Bal-Gennette-Barthes) desde un análisis textual, que no trata:

(...) de averiguar mediante qué está determinado el texto (engarzado como término de una causalidad), sino más bien como estalla y se dispersa (...) las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles (Barthes.1990.:324).

Del Valle Inclán haciendo alusión a esa relación y esa necesidad de transponer poéticamente elementos visuales decía frente a un fragmento de su obra que las cosas se expresan plenamente con una angustiosa evidencia visual. Ante esto la investigadora española Carmen Peña Ardid se plantea una pregunta que pone de manifiesto una apertura en el ámbito de la investigación en literatura sobre el asunto de las transposiciones semióticas:

Esa angustia, ¿corresponde a la tensión que se ejerce sobre los objetos descritos al proyectarlos con la violencia que los ha de hacer evidencias visuales?, o, antes bien, la angustia ¿es acaso la del propio autor en los linderos entre y la percepción visual, condenado a expresar con tan endeble herramienta lo que alumbra y evidencia el “iris mágico” de una luz superior y en ese tan revelador y concentrador instante? (Peña, 1992, p.10).

Y luego va más allá al comprometer una de las líneas de trabajo en la investigación en literatura poniendo en su agenda una de las manifestaciones de la literatura contemporánea y que se enlaza con la fuerza icónica que ellas contienen:

¿No le correspondería a la literatura comparada, una vez superados los prejuicios que todavía la atenazan, estudiar las manifestaciones literarias contemporáneas en su relación intertextual con uno de los ámbitos principales del horizonte en el que se inscriben, esto es, el “horizonte icónico”? (Peña, 1992, p.13).

El signo rige en su aplicación y se mezcla en la aventura creativa a través de la elaboración de discursos cada vez más complejos pero sugestivos, como en el caso de la novelística de Rojas Herazo en la que intervienen de una forma indirecta los sistemas de comunicación no lingüísticos como el de la pintura, el del cine y el de las señales ópticas que se imponden en el discurso escrito por medio de una retórica llena de imágenes, llevando el discurso más allá del encierro lingüístico, poniendo un énfasis particular en lo retórico, no en cuanto lo ornamental sino como un indicio de la manera de funcionar de la mente, haciendo un esfuerzo para que la obra literaria se vea y se oiga. Por esto es tan pertinente la concepción que Roland Barthes nos presenta de la literatura:

Lo que conoce de los hombres es lo que podría llamarse la gran argamasa del lenguaje, que ellos trabajan y que los trabaja, ya sea que reproduzca la diversidad de sociolectos, o bien que a partir de esta diversidad, cuyo desgarramiento experimenta, imagine y trate de elaborar un lenguaje-límite que constituiría su grado cero (Barthes, 1986, p.125).

Estos eventos estéticos transversales le otorgan al signo ese aspecto de identidad inicial que Saussure encontró con la psicología y que Pierce encadenó con el mundo de la lógica. Por

eso Deleuzze extrapola los alcances del lenguaje y recurre a Beckett quien hablaba de “oradar agujeros” en el lenguaje para ver u oír lo que se oculta detrás, reconociendo que

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: Se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas pero que solo el lenguaje hace posibles (Deleuzze, 1996, p.9).

Por ello Barthes develando el poder comunicativo y la complejidad que el signo y el código guardan, dio paso a una apertura de mundo en torno al proceso reflexivo; a la inclusión de la literatura en la vida, tonificando el evento estético como un acto orgánico propio de las necesidades humanas y como forma de expresar y comunicar de un modo directo o indirecto un momento histórico determinado:

El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto (Barthes, 1986, p.52).

En Héctor Rojas Herazo ya habitaba una conciencia del color, del espacio y de la observación gracias a su ejercicio como pintor en el que se demarca toda una poética del hábitat latinoamericano desplegándose una intensa proyección simbólica donde se entrecruzan la poesía y la narrativa, es decir toda una geopoética de lugares posibles refundando espacios americanos. Recordamos esa bella imagen descrita por José Lezama Lima cuando habla de América como un “vivero de imágenes” y que Fernando Aínsa articula a la forma como la narrativa latinoamericana la capta a partir de un realce e interés por la estructura espacial de la novela americana en la que se engrana perfectamente la obra de Rojas Herazo:

El texto/textura de la narrativa que se ha ido apropiando del espacio –sábanas y llanos, selvas y montañas, barrios y ciudades- integra conjuntos simbólicos con un sentido común, un sentido de significaciones suficiente para permitir tanto la reconstrucción de espacios de origen como la recuperación de un lugar privilegiado del habitar (Aínsa, 2006, p.11).

La presencia vital de ese universo es captado por la mirada, que como decía Helen Fisher es posiblemente la más asombrosa técnica humana de cortejo: el lenguaje de los ojos. Un cortejo literario para el asombro ante el hábitat latinoamericano.

Se habla del ojo como el sentido más exigido en los siglos XX y XXI y tal como lo plantea Eulalio Ferrer:

Los ojos se abren a luz de la vida, son el órgano que mejor comprende el mundo y que – según Goethe- interroga a la naturaleza circundante al mismo tiempo que es interrogado por ella (Ferrer, 1999, p.15).

2.3 La expresión americana y la conciencia del signo

Héctor Rojas Herazo reconociendo el potencial sígnico con el que se puede desarrollar una novela en el ámbito americano (profundamente vital, en constante dialéctica e inmersa dentro del neobarroco) es preciso para demostrar la manera cómo opera ese mundo semiótico en una lectura que puede volverse abierta y llena de sentido poniendo de manifiesto la vida de las cosas, del mundo, de la historia y de la humanidad en constante devenir. La semiótica en su orden polifacético otorga una ampliación en ese dilucidar constante de las maneras como se le da un significado a la experiencia, posibilitando paradigmas, sino originales por lo menos inquietantes al universo de las ideas y al extraño mundo de los lenguajes humanos.

Igualmente las apreciaciones desde el espacio americano en relación con los panoramas literarios ya han tenido un fuerte respaldo crítico; de ahí que en nuestro estudio los aportes de autores como Ángel Rama, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Rodríguez Monegal, Juan Gustavo Cobo Borda, Rafael Gutiérrez Girardot, Carlos Rincón, Severo Sarduy entre otros, serán fundamentales para entender factores comunes e inquietudes constantes en las obras propias del trópico, que varían según los intereses de cada autor pero que en sumatoria construyen todo un imaginario y un poder simbólico que lleva a la literatura latinoamericana a una capacidad de evocación totalizante y siempre inquietante de eso que llamamos la expresión americana.

Es preciso en este aspecto retomar el estudio de Carmen Bustillo y su obra *Barroco y América Latina*, en la medida en que su trabajo es fundamental para acercarse a la obra de un autor que expresa una especificidad cultural ya planteada por Carpentier: la de una “América barroca”. Esta constante apertura, es conjugación de un mundo mestizo que se abre al mundo al condensarlo. Se relaciona la novela en forma abierta con el barroco, en la medida en que el barroco es dinámico y además, Eco citado por Bustillo dice que:

Tiende al efecto indeterminado (en su juego de llenos y vacíos, luz y oscuridad, con sus curvaturas, sus superficies fracturadas, sus ángulos de inclinación ampliamente fracturados), transmite la idea de un espacio que se dilata progresivamente (Bustillo, 1996, p. 97).

El mundo de lo sensorial, trasladado al ámbito del lenguaje escrito desde siempre ha sido un espacio para el esfuerzo creativo de los escritores, pero este aspecto toma más fuerza cuando en el contexto del autor, como en Héctor Rojas Herazo, aparecen eventos o situaciones que demarcan fuertemente la existencia de lenguajes en los que lo visual, lo auditivo y lo táctil toman relevancia. En el mundo occidental la autoconciencia y la apertura de estos entornos se ha hecho más radical, gracias a la exploración tecnológica de los nuevos medios de comunicación y los escritores no han sido ajenos a este devenir; por eso tanto desde el nivel del discurso o desde el nivel de la historia han registrado este cambio profundo en las relaciones entre el hombre y su existencia en el mundo, debido al fuerte impacto de los nuevos lenguajes. Tales lenguajes sumados a una tradición americana de carácter barroco, Carpentier (como se citó en Bustillo, 1996) dice en uno de sus ensayos: “El barroco se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación, es decir crisis (...) pues bien podría erguirse que Latinoamérica nunca ha dejado de estar en crisis, de estar históricamente dislocada” (Bustillo, 1996, p.94).

Esto es fundamental para entender la influencia que vivieron los autores de la nueva novela latinoamericana que tuvo su auge en los años sesenta y setenta. En el caso del Autor de *En noviembre llega el arzobispo* se señala:

(...) la influencia formativa (de la literatura, el cine y el arte) del novelista de la generación boom y postboom quienes buscando innovar en sus estrategias: representación de la acción, presentación de los personajes en conjunto y a distancia, la simultaneidad de las acciones y la discontinuidad narrativa; aspiraba a renovar la ficción de la época (Azalea, 1995, p.10).

El Barroco reaparece en los años setenta y ochenta y participa del debate intelectual modernidad/posmodernidad. Importantes escritores latinoamericanos de esa época “cargan sus obras del germen ambiguo del barroco: Severo Sarduy, Augusto Roa Bastos, caminan el sendero

trazado por Alejo Carpentier y el real maravilloso de su obra *Tientos y diferencias* publicada en 1964. Se propone una “nueva novela” que rompa los cánones de la novela mimética.

Desde la alteración deliberada de lo formal, las descripciones artificiosas, ornamentales, la proliferación de detalles, el rescate de arcaísmos y coloquialismos, hasta la pérdida del sentido y la inteligibilidad (Cabrales, 2002, p. 3).

Ya los esfuerzos de Góngora y de los poetas del *flâneur* se habían llevado en otros escenarios, ahora aparece en un mundo cambiante y ambivalente en el que la fuerza de la naturaleza y el mestizaje lingüístico pervive más allá del mero entorno físico, más allá de lo rural o lo urbano donde lo imposible se rinde a la posibilidad, logrando una reactualización del ser americano.

Es en América donde la sinestesia, como figura literaria va a encontrar un preciso aliento para existir como artificio en la construcción de los mundos poéticos. En la obra narrativa de Rojas Herazo la experiencia poética trae implícita una serie de atributos y una postura frente al paisaje que se ha venido construyendo a lo largo de los años, especialmente por aquellos escritores que de una u otra forma han basado su obra en una visión romántica, retroalimentada por la poesía simbolista y la postura decadentista de fin de siglo XIX en la que Abrahams (como se citó en Rivera, 1988) piensa que:

La actitud mimética, desde Platón hasta el siglo XVIII, está representada por el espejo, que refleja el mundo natural. La conducta emocional del romanticismo tiene su símbolo en la lámpara, como irradiación, desborde, exteriorización o proyección del pensamiento y sentimiento del poeta (Rivera, 1988, p.59).

El creador de Cedrón tenía coincidencias con Lezama Lima, para quien sólo lo difícil era interesante. Pero esa exigencia para el lector no deja de ser sólo un capricho del escritor, aquí lo fundamental es esa postura lezamaniana de descubrimiento a partir de la literatura: En la América de Lezama Lima lo barroco es algo larval, “corriente sumergida” que en la expresión americana recorre las fases en que se despliega la era imaginaria americana.

En su momento esta actitud estética fue defendida en la España de Góngora y en la estética contrarreformista del barroco y siglos más tarde su llama reaparece como portavoz del mestizaje de un continente hecho de tres culturas que se hibridaron y literariamente desbordaron imágenes originando la afirmación de ver a América como un continente en esencia Barroco. Severo Sarduy en su propósito de plantear algunos elementos para la semiología del barroco latinoamericano en relación con el mestizaje lingüístico afirma:

Al implantarse en América e incorporar otros materiales lingüísticos- me refiero a todos los lenguajes, verbales o no-, al disponer de los elementos con frecuencia abigarrados que le brindaba la aculturación, de otros estratos culturales, el funcionamiento de ese mecanismo del barroco (la proliferación) se ha hecho más explícito. Su presencia es constante sobre todo en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage (Sarduy, 2013, p.405).

Aquellos aspectos externos que permiten identificar la obra de Rojas con la estética barroca tales como el artificio constante, el contraste, la exuberancia, la búsqueda constante de imágenes, la digresión, la sobreabundancia, el desvío y la distorsión de la sintaxis; permite establecer cierta condición barroca o *-el lenguaje sin límites- que es la escena barroca* como diría Sarduy. Pero existen otras líneas de carácter ideológico que conscientemente se unen con autores como Carpentier y Lezama, quienes en sus ensayos y obras establecieron la exploración de una expresión americana a partir de una ampliación semántica hecha por Severo Sarduy del término barroco o neobarroco, encuentran su aplicación en algunas obras de Hispanoamérica.

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie –de lenguaje, ideología, civilización-: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber. De esa posibilidad de un barroco actual, el tratamiento de la información que practican los artistas latinoamericanos (Sarduy, 2013, p.287).

2.4 Percepción y paisaje americano desde la literatura

El hispanista francés Robert Ricard (como se citó en Ross, 1992) en el prólogo a los *Ensayos sobre la geografía interior* refiriéndose a los escritores de esta zona del mundo dice:

Claramente se refleja en ellos una cierta actitud filosófica, una forma de sentimiento panteísta frente al cual las cosas aparecen como vivas, como dotadas de alma y libertad. Más aún, los sentimientos y emociones aparecen como realidades en sí, independientes del personaje que siente (Ross, 1992, p.9).

En este proceso estético vamos dando luz sobre ciertos enigmas y claves enmarcados en la literatura occidental y la forma como la evolución y los cambios del hábitat humano fueron permeando una manera de estar y de involucrar lingüísticamente ese existir, incluidos obviamente los narradores colombianos, como en el caso del poeta de Cedrón, quien lleva de una forma muy personal, pero a la vez muy latinoamericana esos matices relacionados con la percepción del universo desde una sumatoria infinita de saberes, siempre relacionados con la mirada artística, donde el lenguaje es un horizonte en el que aparece la paradoja del descubrir es descubrirse; sobre este punto el maestro Germán Arciniegas en uno de sus ensayos sobre lo Americano y su literatura: *La Geografía vista desde las ramas de los árboles*, texto publicado en la Revista de las Indias en enero de 1941 y que es nombrado por Alfonso Reyes en un artículo que tituló *El diálogo de América*; hace alusión a la relación entre el paisaje y la imagen poética, y nos lleva a un autor que servirá como referencia a partir de la construcción del concepto que a la vez sirve de título a su obra: *Geopsique*, nos referimos a Willy Hellpach; quien hace un estudio del alma humana bajo el influjo del tiempo, el clima, suelo y paisaje. Trabajo pionero de lo que más tarde llamaría Fernando Ainsa *Geopoética* en esa relación topos- logos.

Aunque diferenciados el espacio exterior y el interior deben comunicarse. De lo contrario, hay alienación, autismo. La comunicación recíproca entre el exterior y el interior y viceversa propicia puntos de situación, de unión y separación, de aislamiento y sociabilidad, de atracción y repulsión de los que la creación artística y literaria son puente y obligado pasaje, pero también lugar de encuentro y síntesis (Ainsa, 2006, p.23).

Rojas Herazo hace del paisaje tropical una voz real en todos los niveles del relato; el cosmos americano con su vitalidad permanece con su presencia en cada trazo de las novelas. En el prólogo al libro *Ensayos sobre la geografía interior*, el hispanista francés Rober Ricard dice sobre los narradores latinoamericanos que existen formas de sentimientos de carácter panteísta, donde todas las cosas aparecen vivas, poseedoras de alma y libertad.

De ahí que esa larga reflexión que han hecho los críticos literarios, los ensayistas y los pensadores de nuestra identidad sobre la fusión entre naturaleza y narrativa; en nuestra literatura se hace evidente en Rojas Herazo, confirmando los planteamientos de autores como, Rafael Gutiérrez Girardot, Emilio Carrilla, German Espinoza, Carlos Fuentes y el mismo Germán Arciniegas. Pero es quizás una de las más completas obras la que publicó la UNESCO con el título *América Latina en su Literatura*, que recoge uno de los mayores esfuerzos por documentar de forma amplia las características de una literatura latinoamericana en toda su dimensión.

En cuanto a la fuerza de la naturaleza americana encontramos cómo Octavio Paz habla de la “geología desmesurada”, de la “fauna fantástica” y de “la flora delirante”. Uno de los textos en los que se desarrolla con vigor esta idea es en la “Expresión Americana” de Lezama Lima.

Esa summa artística, decodificada en un universo abierto, en constante proliferación y expansión (alusión de Eco a la obra de Joyce) el relato universal-nostalgia mítica- la obra equivalente del mundo, de la que nos habla Borges y que nos ubica en la intertextualidad y el mundo del palimpsesto, pero que en un prisma neobarroco (proyecto esencialmente latinoamericano) queda adherido al lenguaje, capaz de contener y liberar tales fuerzas telúricas de la poética americana, a través del acto de la lectura perpetrando su constante transformación a partir de la inferencia y la interpretación de un lector ideal como el personaje lector del cuento *Continuidad en los parques* de Cortázar.

Se habla de América como un ensayo, como un gran texto que resiste a la forma, a la inmovilidad de la tradición, al monopolio del poder y la voz oficial y toma partida por la polifonía, por la hibridación, por lo inédito, por lo siempre dinámico y mutable.

El espacio americano apareció desde el primer momento a los ojos de occidente como un lugar o conjunto de “lugares posibles” para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico” (Ainsa, 2006, p.37).

El hilo conductor de ese imaginario poético crece y nuestro autor hace parte de ese crecimiento, llamarlo neobarroco es sólo un límite para nombrar tal estilo, pero la gran sumatoria de elementos que constituyen su obra la hacen compleja, vanguardista, siempre contemporánea e invita a la exploración, a la racionalización crítica de las estructuras que la componen, a la investigación de su horizonte estético.

Sin embargo, existe un ámbito de tensión en nuestra literatura que también manifiesta una voz americana relacionada con el canon y la construcción de ciertos temas recurrentes, la relación entre el centro-urbano y la provincia, como nos dice Arciniegas:

El novelista de las provincias hace una geografía de la naturaleza, exaltada, calurosa, lírica por haberla vivido. Es una novela sin mentira, sin convenciones en donde el amor que ha nacido del conocimiento del paisaje tiene que expresarse sin reservas (Arciniegas, 1999, p.215).

Continúa el maestro Arciniegas diciendo: “La historia natural del hombre es la historia natural del hombre a través de sus paisajes” (Arciniegas.1999:218).

Y en cuanto a la fuerza de la naturaleza americana encontramos a Octavio Paz quien habla de la “geología desmesurada”, la “fauna fantástica” y “la flora delirante”. Uno de los textos en los que se desarrolla con vigor es en la *Expresión Americana* de Lezama Lima: “Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos” (Lezama, 1981, p. 40).

2.5 Expresión americana y crisis social

Otro aspecto relevante es esa simbiosis entre expresión americana y crisis social, una relación paradójica entre lo coloquial y lo universal que ha logrado establecer la literatura latinoamericana, ubicando los grandes intereses humanos en las periferias geográficas (pensamos en Luvina de Rulfo, en el Macondo de García Márquez, en la Santa María de Onetti) todos estos pueblos olvidados entre el polvo y la superstición, marcados por la pobreza, incluyendo también las esquinas sin nombre, los callejones del pillaje donde se parla con acento de hambre y desplazamiento en cualquier punto de una capital sudamericana como el caso de las novelas urbanas o de no ficción; aparecen como metáforas espaciales que prestan su poética del olvido para deconstruir una historia que sobrepasa los límites de la ficción y conforman una serie de temáticas que alternan con lo antropológico, lo económico y lo político. Ante esto Ángel Rama hace una apreciación sobre el desarrollo histórico de la novela latinoamericana y sus particularidades pero resaltando una característica clave en el tono de nuestra literatura: La heterogeneidad.

La novela se boceta tímidamente en América Latina cuando ese circuito, que implica la existencia del periódico y de la palabra escrita, se articula aunque sea muy débilmente y sin que pueda reinstaurarse hasta mucho tiempo después. A partir de ese arranque la novela latinoamericana no hará sino rehacer una historia conocida: la que cuenta las vicisitudes de la estrecha relación de un género con una clase social, que es a comienzos del siglo XIX la burguesía mercantil y funcionarial que ha de ser arrasada por la tormenta revolucionaria y por la posterior conmoción social pero a la que ha de caber, por una serie de sucesos casi azarosos, la conducción de los nuevos países independientes y la sujeción a sus normas de inmensas poblaciones heterogéneas que tardará más de medio siglo en embridar (Rama, 1982, p.21).

Esa intención de explorar la problemática estética y la humana de forma paralela logra su marco narrativo por medio de relatos que se posicionan desde la intimidad de los sujetos en relación con un espacio que los consume, de unas tierras que los vieron nacer, pero que les son ajenas. Tierras, casas, montañas y pueblos habitados por fantasmas y mitos de ancestros que

huyeron al más allá, pero que dejaron una música alegremente triste. Nos quedan los ecos de caudillos y dictadores, de gamonales que compran los horizontes y condenan a las personas a pequeñas esperanzas o al camino empolvado de la rebelión. Nos une la lengua en un territorio dispar, una lengua que se hace símbolo de resistencia y testimonio de diversidad, la expresión americana visibiliza un canto emancipatorio que es signo directo de originalidad.

La soledad histórica que se demarca en la expresión americana se inscribe originariamente en esa otredad que el indígena y el negro veían en el español, variante del propio yo, que vinculó diversas alegorizaciones por medio de un lenguaje-puente. Lenguaje genuino que poco a poco creció en su exuberancia y violencia, no sólo en sus modos de expresión poética, sino en su valor pragmático y testimonial.

La crisis social y política hace parte fundamental de esa forma cultural agenciada en el marco de un mestizaje que comprende lo propio en la asimilación de lo ajeno, pero que necesita trascender en su elección de sentido. La literatura subjetiviza el dato histórico y económico de la expropiación y el latifundio, lo vuelve noticia, pero también lo impregna de voces, lo hace polifónico reivindicando al vencido. Narra esa singularidad del hambre, del miedo a Dios y al cura, de la barbarie ocasionada por el gamonal y el dictador. Se acentúa la voz del latinoamericano, del caribeño en toda su dimensión. La novela devela el espacio y el tiempo del deslinde, de la no incorporación en la historia de la totalidad americana. Se legitima un mundo así sea desde el valor de su crisis, una crisis constante entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y su lenguaje, entre el hombre y el poder.

Esa inédita manera de vivir de la que tanto se habla para referirse a la particularidad latinoamericana tiene sus propios vasos comunicantes: La música, la resistencia, la narrativa, el ensayo. William Ospina plantea esa sinergia del ocaso a través de un mundo en crisis que recurre al signo, a la palabra y al canto para encontrarse:

Es un fenómeno típico de nuestro curioso destino latinoamericano: canciones que expresaban la queja de los compadritos argentinos, viviendo al margen de la ley, confinados en el arrabal, nutridos por el rencor y acodados en los lupanares, recogían bien el sentimiento de orfandad y de exclusión de los campesinos colombianos, acorralados

por el odio en su tierra de origen, expulsados por el crimen y arrojados a la tristeza de los suburbios (Ospina, 2013, p. 144).

La literatura latinoamericana y su apogeo, surge de esa cohesión avivada de la crisis, de una emancipación contenida en el signo y su expresión simbólica literaria. La novela especialmente se precipita aceleradamente a este anuncio de soberanía, a esta actitud contestaría ante un marco histórico que invisibilizaba al indígena, al negro, al pobre, al campesino, al obrero y exaltaba al opresor. Roa Bastos describe la forma como el poder cultural se impone e intenta mitigar estas experiencias literarias emancipadoras. Aunque paradójicamente el Boom literario latinoamericano como implosión de la industria editorial, haya sido fuente fundamental para que el mundo gire su mirada hacia éste lado del mundo y escuche en voz baja pero segura lo que cada personaje de las novelas escritas en América tiene para contarles.

Historia, cultura y sociedad se corresponden como estructuras vitales de una identidad que se reconoce a sí misma, se objetiva y transforma en hechos materiales y espirituales. El poder político represivo que encarna la ideología y la praxis de la opresión colonizadora, impide a toda costa y en todos los campos el brote de esta identidad que tiende esencialmente a su liberación (Roa, 1991, p. 682).

3. HÉCTOR ROJAS HERAZO VIDA Y OBRA

Héctor Rojas Herazo nació en Tolú (Sucre) en 1921; vivió en su pueblo natal hasta los seis años de edad, lo cual fue fundamental en su producción artística en la medida en que el regreso a ese periodo es en esencia el elemento primordial en su narrativa desde la reelaboración ficcional de la familia, el pueblo y la casa, como motivos constantes de su imaginación; presencia viva y potente en su obra, origen de un universo estético que enlaza lo universal con lo local.

Cada evocación a ese pasado no lo hace en forma lineal, siempre es fragmentada, un cúmulo de pequeñas escenas donde quedan los gestos, los contornos, los olores y los retratos de seres que habitaron esos momentos de su vida y que tuvieron relación con él y su familia. De ahí que lo autobiográfico se asuma en sus novelas como catarsis de un mundo que se abre a la creación, gracias a la invención de un pueblo: Cedrón.

En su obra novelística se destaca una nueva manera de utilizar la historia personal y colectiva; a Cedrón, como figura y metáfora de una sociedad colombiana, la visita el hombre, el escritor en sus conexiones con la palabra, un viaje en el tiempo para encontrarse con los suyos desde una comprensión racional y estética en la constitución de un espacio dialógico, en el que intervienen una gran cantidad de variantes estilísticas como el Romanticismo, el Modernismo y el Barroco. Este último elemento es fundamental ya que se integra perfectamente con esa reconstitución del pasado a través de imágenes fragmentadas que se diluyen en la luz y en el espacio, donde sólo queda la plasticidad de una figura que se mueve lentamente, como un espectro, como un cuerpo viejo que se va perdiendo en el polvo del pueblo. La obra de Rojas es el encuentro del hoy con el pasado, es la síntesis de lo dicho por Umberto Eco:

La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse...lo que hay que hacer volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad (Eco, 1999, p.143).

Rojas vuelve siempre a ese periodo para vitalizarse, es entonces cuando aparece una figura clave en el imaginario del escritor: su abuela, o la mama buena, tal como le decía en su niñez. Ella es el arquetipo de Celia y la imagen que concatena esa metáfora de una vejez llena de historias y dolores físicos-psíquicos que más tarde son descritos magistralmente en la narrativa de Rojas Herazo.

En una entrevista hecha por Jaime García Usta a Héctor Rojas Herazo, podemos constatar esa relación implícita de la obra narrativa de Rojas con las historias escuchadas a su abuela; con la personalidad de esta matriarca del trópico que hizo del niño un ser inquieto que no encontró otra ruta para mantenerla viva más que crear alrededor de ella todo un microcosmos narrativo de tres obras literarias interconectadas, ya sea a través de su figura representada en Celia como personaje o por medio del pueblo y sus habitantes, quienes a su vez viven en un pasado que los asfixia y no les permite encontrar una muerte tranquila.

Mi abuela como usted dice ha sido el eje de mi vida. Ella es mi infancia. Lentamente se ha convertido en una fuerza arquetípica, en algo trascendente que arropa y pretende explicar mis interrogantes centrales. Ha dejado de ser la abuela de un hombre particular para convertirse en la matriarca, en el símbolo mismo de la herencia y la tierra (García, 1990, p.36).

Ver el pasado de forma fragmentada a partir de encuentros fugaces con seres fundamentales recrea una obra literaria que estéticamente se abre como un prisma, de múltiples perspectivas, no sólo en cuanto al sentido que ellas mismas contienen sino en su valor semiótico, porque decantan figurativamente el recuerdo de un niño con la de un hombre que se ha hecho escritor y pintor y que como tal configura esa esfera ficcional en las que el pasado es matizado, es vuelto al revés, es ironizado y por lo tanto re-significado.

Cedrón es el alter ego ficcional de Tolú, su presencia es nostalgia viva en la mente de Rojas y ve con dolor la llegada del progreso a un pueblo condenado a la tristeza como él mismo lo afirma en la entrevista hecha por García Usta. Su primer interés artístico se dio desde la pintura retratando la cotidianidad de su pueblo, un realismo y una preocupación por captar instantes desde el encuadre y el asombro. Elementos que alimentaron la agudeza descriptiva y objetual en su narrativa. Durante toda su vida alternó la pintura con el ejercicio literario.

Pero es quizás su autodenominación como *patiero* u hombre de patio la que le da a su obra artística, tanto pictórica como literaria esa conexión particular con el mundo del caribe. El patio como su máquina del tiempo, como vehículo de sus recuerdos y como universo de perfeccionamiento en el arte de observar y sentir:

Sí soy un hombre de patio. Un patiero viejo, mejor dicho. He deambulado mucho y sigo haciéndolo, en torno a esos mismos árboles frutales oyendo el sonido del tiempo entre sus ramajes (...) en ese patio tuve noticia de los aparecidos, de los muertos que dormían bajo las raíces de mamón, del guayabo y del níspero. Del mundo del susto del sonido, de mis sentidos estrenándose en sus diferentes módulos. En ese patio nací al orbe de la percepción. En él sigo viviendo (García, 1990, p.38).

Es difícil separar en Rojas esa relación implícita entre pintura y literatura. El acercamiento que tuvo con los muralistas mexicanos, su gusto particular por Orozco durante los años cincuenta tiene una equivalencia en su literatura al abarcar desde el desborde barroco un testimonio que evidencia un estado de combate y compromiso que no ha dejado de estar en su pintura y en su narrativa, esa resistencia al esnobismo se demuestra cuando pone interés en el solar, en el sufriente mestizaje que es necesario narrar y pintar, contribuyendo en esa comprensión del caribe como unidad estética.

Durante su juventud fue atrapado por la obra del Tuerto López, generando un diálogo con su obra que nunca se silenció. Del poeta costumbrista perfeccionó y aclaró la importancia de ubicar en su narrativa las tipologías de pueblo: las beatas madrugadoras, el boticario, el juez, el cura, el alcalde y en definitiva toda una comarca cargada de registros muy particulares que debían ser explorados en su narrativa.

Fue periodista y en Cartagena tuvo la oportunidad de compartir inquietudes intelectuales con Gabriel García Márquez y con Clemente Manuel Zabala. En sus notas de prensa, pudo absorber esas historias del trópico, de las guerras pasadas, el tedio y los mitos. Incluso conoce directamente al poeta Dámaso Alonso, con quien se entrevista, que deja en él un interés

constante por Góngora y la retórica, una iluminación con el lenguaje que le ayudó en ese proyecto de irradiar las fuentes somáticas del caribe por medio de la literatura.

Héctor Rojas Herazo vivió en Barranquilla y Cartagena, y tuvo la oportunidad de vivir en Madrid (España) entre 1979 y 1990. Como ya se ha dicho fue pintor, poeta, periodista, y narrador. Hizo aportes importantes al mundo literario y al de las artes plásticas: lugares comunes desde donde también teorizaba y establecía su voz crítica.

Publicó cinco libros de poemas: *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961) y *Las úlceras de Adán* (1995).

Su primera novela fue *Respirando el verano* (1962). Es una obra que llevaba en mente desde hace 20 años y escrita en tres meses; una novela que funda la saga de Cedrón y que se interconecta orgánicamente con sus otras dos novelas.

En 1967 publica *En noviembre llega el arzobispo*, causando gran controversia y polémica. Logra uno de sus objetivos al ganar el premio literario ESSO, e impulsar la literatura colombiana. La novela fue escogida entre sesenta obras más y Rojas se presentó con el seudónimo de Arsenio Garúa. Encontró en el género de la novela un elemento liberador uniéndola en su destino con la poesía.

Finalmente su novela *Celia se pudre*, la última de su trilogía es publicada en 1986. Obra de alta complejidad, que alcanza un proceso superior de autoconciencia y es determinada como una experiencia estética propia de la postmodernidad. Para Rojas ésta obra representó un ejercicio inolvidable de manejo artesanal y sentimental del idioma. Tardó diez años en escribirla y en ella se decanta una estructura fragmentada, construida desde un eje primordial: el recuerdo.

Posteriormente publicó una colección de artículos escritos en su época de periodista en Cartagena en el Universal (1948-1950), en el Diario de Colombia (1950-1955) y en el suplemento literario de El Tiempo; aparece con el título *Señales Garabatos del habitante* en 1976.

Su obra pictórica abarcó más de treinta y seis exposiciones en Colombia, España, México y Estados Unidos, y obtuvo numerosos reconocimientos, entre ellos: Medalla del Congreso de la República grado de Comendador (1991), Cruz de Boyacá al mérito literario (1998). Fue Doctor Honoris Causa de la Universidad de Cartagena (1977). En el año 1999 la Casa de poesía Silva, le da el Premio Nacional de poesía José Asunción Silva.

Un 11 de abril del año 2002 muere en la ciudad de Bogotá, dejando el legado propio de un hombre del siglo XX que supo describir la soledad y el desarraigo. Esa profunda paradoja del caribe entre la tristeza y el color de trópico. Es un homenaje para nuestro autor el acercarnos a una de sus novelas. Empezar un diálogo vivo desde las páginas de *En noviembre llega el arzobispo*, donde la vitalidad de la escritura aparece en cada línea, donde el asombro es permanente y se une inquietantemente con nuestras vidas desde esos lugares comunes que ponen en diálogo a los seres humanos.

4. ANÁLISIS DE LA NOVELA *EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO*

4.1 Resumen de la novela *En noviembre llega el arzobispo*

Héctor Rojas Herazo publica por primera vez la novela *En noviembre llega el arzobispo* en 1967 en la ciudad de Bogotá; su aparición tuvo gran acogida tanto en Colombia como en el exterior. Llama la atención el interés que el poeta Luis Rosales puso en ella, en la medida en que dedicó un estudio a ésta novela, resaltándola como una obra magistral caracterizada por sus dualidades:

Comenzamos diciendo que *En noviembre llega el arzobispo* es una obra compleja y sencillísima, espontánea y experimental, apasionada, sorprendente, original y originaria (Rosales, 2001, p.17-18).

La novela está constituida por una serie de cuadros que se conectan alrededor de hechos no necesariamente narrados de forma lineal, sino como un rompecabezas, que se la juega por la simultaneidad y la fragmentación. Una obra en la que los personajes habitan una agonía infinita, un sentido de eternidad que castiga porque sus recuerdos permanecen vivos mientras su cuerpo envejece. Aquel acontecer de un pasado que duele es el que le permite al autor atravesar todas las fronteras psíquicas del que vive en un estado de miedo visceral a los errores del pasado, a los demonios del ayer, mientras su cuerpo se funde entre el calor y el polvo de un pueblo en el que no pasa mucho, pero que sí oculta el germen del odio y de la culpa.

El miedo, por lo tanto, es el circuito que conecta a todos los habitantes de Cedrón, pueblo en el que se desenvuelve la historia. Es una obra que en su bio-estructura es muy visual, y contiene elementos del cine y de literatura que se logran enlazar gracias a su carácter episódico, el uso del *fluir de conciencia* y la combinación de monólogos interiores; en los que aparece la presión sociopolítica del gamonal y la forma como éste afecta directamente la vida familiar. La novela a la vez retrata cuadros costumbristas con personajes típicos, que hacen parte de ese universo que linda con la llegada de una modernidad lacerada y a medias.

La novela asimila unos hechos ocurridos en un pueblo que vive bajo el dominio de la culpa y el miedo (elementos propios del cristianismo) y la expropiación y la violencia (elementos propios de una modernidad incompleta, propia de su adaptación en América latina) pero que

logra ser narrada desde una estética experimental que unifica elementos tradicionales como los cuadros de costumbres y aspectos de vanguardia que anuncian la llegada de la novela postmoderna a Colombia, bajo la necesidad de resignificar la novela con base en la interpolación de relatos, la simultaneidad, el uso de la técnica del montaje y de llevar los hechos a lo paradójico y lo absurdo gracias a un uso del lenguaje que desborda los límites entre el significado y el significante; moviéndose en una poética que se afirma más que en hechos en situaciones arquetípicas que habitan en nuestros sentidos, en lo somático.

Para Rojas el idioma es un ser viviente, y en ésta novela se hace personaje. Es tal su fuerza semiótica que no describe las situaciones sino que las presenta, alcanzando desde su técnica un magistral acto combinatorio de transposición entre las artes visuales y las narrativas.

La novela está delimitada en un diálogo con la historia de Colombia, al evidenciarse en ella un periodo concreto de hegemonía conservadora en los hechos novelescos, entre 1880 y 1930, advertida en las alusiones a la guerra de los mil días, y al cuadro del general Rafael Reyes que decora la oficina del alcalde de Cedrón y a las alusiones hechas a Rafael Uribe Uribe.

Rojas Herazo en la entrevista que le dio a García Usta recuerda siempre ese contacto que tuvo con éste periodo, gracias a los relatos contados por su tío Eneas quien fue capitán en la costa atlántica con el general Uribe. El general Uribe se había convertido en el mito hogareño de la familia de Rojas Herazo.

El periodo de la guerra de los mil días antes y después es una constante en la obra, la figura del dictador, del militar, del caudillo, del déspota constituye esa relación autobiográfica que Rojas plantea en la novela, gracias a que su conciencia como nieto de este pasado lo llevó a recontar el desgaste de un lazo comunal, a encontrar las claves de nuestra realidad.

En noviembre llega el arzobispo no aparece directamente la figura de un gobierno o dictador específico, sino que se concentra en la Leocadio Mendieta, quien tiene una connotación de dominio sobre los habitantes de Cedrón, se proyecta como cacique o gamonal del pueblo. Su influencia directa sobre otros personajes se determina por las acciones negativas que emprende contra ellos. Acciones que están indeterminadas en el tiempo pues no son olvidadas. Cada acto del tirano se guarda en su memoria y se acumula entre el sol y el polvo, lo que le da al relato una espesura propia, una densidad de maldad marcada por la opresión.

El opresor Leocadio Mendieta llega a Cedrón a finales del siglo XIX en 1896 y ocho años más tarde compra a su esposa Etelvina. A partir de ese momento comienza una voluntad de poder que recorre las calles del pueblo, una voluntad que corroe e infecta. Así nace esa figura que Luis Rosales describe como una ciudad enduendada:

Por eso la ciudad está enduendada, se siente en ella la presencia del demonio que recorre sus calles y resuella en sus patios, se esconde en los baúles y tinajas y endiabla las conciencias. (Rosales, 2001, p.19)

Etelvina y Leocadio tienen cuatro hijos, crecen como tribu y son enviados a los trece años a un colegio en Cartagena de donde son devueltos tres de ellos. Sólo el menor según el rector contaba con algunas posibilidades. Los demás crecieron agrestemente al lado de los caballos y los cerdos que se multiplicaban en la hacienda de Leocadio como fruto de un pacto con el demonio. Uno de sus hijos llamado Esteban encuentra en el suicidio la salida ante una violenta disputa con su padre. Su hijo menor se hizo abogado, Rodolfo se hizo amante de los gallos junto a su otro hermano y Rosa Angelina una hermana media que llega a la casa de los Mendieta a sus diez años es enviada por Leocadio a los Estados Unidos. Los pocos momentos en los que Leocadio Mendieta expresa estados de ternura y rasgos humanizados es cuando se refiere a Rosa Angelina y cuando entiende su empeño en destruir a Etelvina corriendo sobre todo su cuerpo un frenesí de piedad.

Los capítulos que concretamente se destinan a la saga de los Mendieta se intercalan entre el catorce, veinticuatro, treinta y cinco y cuarenta y nueve. Es un eslabón que a la vez abre sus puertas a otros micro-relatos asociados a la existencia de Leocadio, breves pasajes de sus hijos, de su esposa. Todo se condensa en ese universo de odio, poder, opresión y alienación.

Leocadio tampoco escapa al paso del tiempo sobre su cuerpo y en el capítulo veinticuatro se evidencia el deterioro del gamonal. Este capítulo se interconecta con el cuarenta y nueve, donde finalmente espera su muerte y pide perdón a su esposa Etelvina. Elemento esencial que rompe un estado psíquico propio de Leocadio y sus hijos marcado por cierta imposibilidad para expresar afecto. Sin embargo, aunque breves, los pocos instantes en que se expresan humanizados captan en sí toda una fuente de emociones que desbordan el texto.

La novela se concentra en algunos episodios vividos por Rodolfo Mendieta, y dedica a él el capítulo diecinueve, donde hay toda una construcción antropológica sobre los entornos culturales que se agencian a la costa Caribe colombiana. El mundo de las apuestas y las peleas de gallos. Todo el mundo que rodea este espectáculo permitiendo a la obra entablar un acercamiento a otros textos que se han aproximado a estos eventos. El deseo de ganar, el temor que despertaba en el público llena a Rodolfo de alegría punzante. La connotación de poder y masculinidad, de orgullo y de delirio ante el azar y la pelea de animales son los índices narrativos que constituyen éste episodio. El relato está entre las abominables acciones de Leocadio Mendieta, el anuncio de su muerte y la llegada del Arzobispo, elemento que vivifica y da esperanza a los habitantes de Cedrón.

El poder sobre la tierra está sujeto al monopolio económico de Leocadio Mendieta, quien lleva a los habitantes de Cedrón a un arrinconamiento de sus sueños y a un estancamiento, ya que a través de sus hipotecas lacera la vida entera de familias como el caso de Gerardo Diomedes Escalante, quien cae en depresión y en estado esquizofrénico destruyendo a su vez su núcleo familiar, afectando a Leonor su esposa y a Clementina su suegra, seres fantasmales caídos en desgracia, ocultos y temerosos de la risa de Leocadio quien disfruta de la locura de Gerardo.

Los primeros episodios se concentran en Los Escalante y se regresa a ellos en el capítulo ocho cuando se cuenta los años de matrimonio entre Gerardo y Leonor, antes de la caída en desgracia de Gerardo. Su última aparición está en el episodio cuarenta y uno cuando Gerardo desaparece del relato. Al igual que en el cine, él desaparece del entorno narrativo a partir de una focalización que en perspectiva lo ve alejarse gradualmente de la historia hasta desaparecer. Sólo se sabe que su camino terminaba en un asilo.

Existen diversas microhistorias que saltan entre episodios y se deben armar en el juego que propone Rojas, resaltamos la de Demetrio y Delina quienes son parientes de Celia, la matriarca del pueblo. Ellos aparecen en los capítulos cuatro, seis, dieciocho, y treinta y cuatro. Son personajes que decantan un universo marcado por la vejez y la enfermedad, núcleos fundamentales en esta novela de la agonía. Básicamente se desenvuelven entre meditaciones, su estado de salud, el recuerdo. Elementos claves como el fluir de conciencia y el monólogo interior se insertan como técnicas para resaltar la existencia de estos ancianos. Delina enajenada en sus recuerdos familiares, la muerte de su hijo y Demetrio absorbido por su enfermedad. Los micro

relatos arman todo un mosaico de experiencias que ayudan a construir desde un estado mental sumergido en el pasado parte por parte el escenario que prevalece en Cedrón: Un pueblo que evoca constantemente, un pueblo que vive de la imaginación y de un tiempo anterior, contenidas en cuerpos envejecidos. Demetrio recuerda las guerras pasadas, su viaje por el Misisipi, y Delina nos lleva a sus experiencias eróticas juveniles con aquel hombre que llegó oliendo a caballo y a aguardiente.

Aparecen súbitamente las travesuras de dos niños: Alberto Enrique y Severino, quienes galopan sus caballos de madera mientras son seguidos por un narrador cámara en panorámica. Un juego verbal consciente del espacio que le otorga a los niños un movimiento particular a través de su divagar por el pueblo. Tienen un encuentro con un tísico, lo que encadena nuevamente ese leitmotiv por el tema del cuerpo, del organismo infectado o envejecido. Los niños son puestos en el relato unos capítulos más adelante, al lado de Vitelia, la madre de Leocadio Mendieta, quien es a la vez la abuela de Alberto Enrique. Es evidente que la misma Vitelia también guarda cierta oscuridad propia de su legión, no sólo por el trato que le da a su nieto, sino porque en la obra también está condenada a la vejez y a no tener otra opción más que vivir en el exilio de sus pasado. La historia y saga de la madre de Mendieta también es narrada desde el monólogo interior, sólo interrumpida por algunas acciones secundarias que se entrelazan en la historia. En el capítulo sesenta se muestra a Vitelia como alguien simplemente existiendo, dialogando con el tiempo en un estado casi vegetal.

Sin embargo, la obra no deja de lado aquellos elementos pintorescos propios del caribe. Las expresiones culturales como los actos religiosos, las festividades, las peleas de gallos. Todas ellas rodeadas de personajes naturales en los cuadros de costumbres: La figura del alcalde, de las beatas, del boticario, el sacristán, de los niños que nunca pierden ese fuego entrecruzado entre la inocencia y la travesura. El médico del pueblo: Don Arsenio, es descrito en los capítulos dieciséis y veintiuno. El viejo médico también se deprime dada la marcada ingratitud de sus pacientes, la gran mayoría condenados a la pobreza. Su historia se yuxtapone con su recuerdo y se narra la vida del médico joven.

Los personajes dantescos y dementes son comunes en la obra, especialmente el microrrelato de Cleotilde que se evapora entre los capítulos diez, doce y veintisiete y veintinueve. Rememora míticamente aquellas historias de las madres que buscan a sus hijos extraviados y no aceptan la

pérdida, quedando condenadas a la errancia y a la búsqueda del desaparecido. Una inútil labor, que le permite ir contando al narrador cuadros y escenas de personajes que se va encontrando la caminante, quienes van haciendo observaciones y comentarios que se suman en un cúmulo de voces en yuxtaposición en los episodios de ésta mujer que va por las calles con una lámpara preguntando en las casas por su hijo perdido. El final de ésta madre errabunda se da por una acción trágica ligada a un incendio, ocasionado por su propia lámpara. La agudeza visual es fundamental en este episodio. No obstante, aquel rastro de humanidad siempre aparece, el consuelo o la piedad están presentes como cuando Etelvina consuela al final del episodio a la anciana casi moribunda.

Brígida Lámbis como personaje constituye la beatitud como condena, la beata odia y orina en el suelo de su casa como acto de venganza, su soltería la lleva a discutir contra los animales que invaden el hogar. Su historia va entre el capítulo trece y se expande hasta el quince. El personaje desaparece al igual que otros a través de imágenes cinematográficas, terminan diluyéndose en el encuadre, en este caso ella cerrando la ventana desde donde se asomaba.

Eduviges, personaje que aparece especialmente en el capítulo número cincuenta y seis, tiene un encuentro con Etelvina. La amante y la esposa se encuentran mientras al fondo el viento y los árboles también lo hacen.

Es una novela que tiene sesenta y seis fragmentos; más que en su argumento, su fuerza está en la configuración del movimiento que se presenta, aunque fragmentada en episodios distantes unos de otros el valor metonímico, topológico, etopéyico, concentra su vitalidad en el lenguaje y el tiempo, nos lleva como lectores en un bosque desde donde hablan muchas voces, pero todas extrañamente alineadas en un narrador omnisciente.

En los capítulos diecisiete y cuarenta y siete aparece Celia, un personaje fantasmal y matriarcal que se pasea por Cedrón imaginando que está viva, incluso se sienta un rato para apreciar el retrato de su hijo Néstor. Deambula por los ramajes de los guayabos. Celia es el personaje de la novela anterior *Respirando el verano*, obra fundadora de la saga.

El último capítulo de *En noviembre llega el arzobispo* es abierto, en él tan solo se da una conversación simple entre Delina y la prima beata Aurístela; caricaturescamente se mantiene la intención de resaltar semióticamente los indicios de la vejez, los movimientos lerdos y la

absorción de la piel por el tiempo, las acciones casi infantiles de las ancianas y su empeño en mantenerse con vida.

En diferentes ocasiones se narra la espera del pueblo y de sus personajes ante la llegada del Arzobispo, es un anuncio constante que el narrador pone en boca de todos, muchos lo ven como una salida, un momento que los liberará. La estructura episódica y fragmentada hace que el hecho resuene como un eco a lo largo de la obra, perdiendo como hecho importancia pero que interiorizado por la psiquis de los personajes tiene relevancia dado su simbolismo.

4.1.2 Los alcances hermenéuticos y semiológicos del título de la novela

A continuación se realiza un análisis de tipo semiológico del título, lo que nos permite seguir adentrándonos en la novela. El primer sustantivo, noviembre, que se refiere al undécimo mes del calendario gregoriano, es una referencia de tiempo, que nos encamina hacia una relación directa con un tejido narrativo asociado a una fecha concreta que encierra un enigma, un sentido de conciencia y de existencia que tendrá relevancia con los hechos que durante esos 30 días ocurran, o simplemente son un punto de partida o de llegada, para que esos personajes en su microcosmos ubiquen los recuerdos, los sueños y su historia de vida en medio de la racionalidad de un calendario que mínimamente les ayude a sentir seguridad ante el absurdo de un eterno presente en medio de un pueblo como Cedrón que parece detenido en el tiempo y donde el envejecimiento de los cuerpos y las almas de sus habitantes son los testimonios de muchos noviembrés que quizás fueron los mismos, donde simplemente el orden del tiempo es anárquico, porque el tiempo estaba en sus corazones y no en un calendario:

Yo soy Rosa Angelina Mendieta y hoy es veintidós de junio o diez y seis de Septiembre, siguen abriéndose y cerrándose las puertas, los animales y los hombres siguen naciendo (...) (Rojas, 1967, p. 301).

Noviembrés o septiembrés, fechas confusas que intentan nominalizar el calendario, con su mismo sol y el mismo viento caliente del trópico, arrastrando hojas de árboles de patios como el de Celia, personaje importante en la narrativa de Rojas Herazo.

En una antigua versión del diccionario Salvat de 1914 se dice frente a este mes:

Los modernos lo representan bajo la forma de un personaje vestido de hoja seca con una mano apoyada en el signo de Sagitario y la otra sosteniendo un cuerno de la abundancia, de donde salen ciertas raíces, último presente que nos ofrece la tierra (Diccionario enciclopédico popular ilustrado Salvat 1906-1914).

Esa condición simbólica del mes de noviembre, relacionado por los modernos con elementos de la naturaleza, tales como las hojas secas, las raíces y la tierra misma, potencia la

coherencia que Rojas Herazo quiere darle a la novela en su relación con lo cósmico y su conexión con los pobladores de Cedrón: pueblo imaginario de la novela, sumatoria de otros pueblos de la costa norte colombiana, donde al parecer los meses del año son sólo una ilusión en medio del olvido y el polvo de sus calles y en los que el paso del tiempo no implica un progreso, sino por el contrario, un apego tan radical a la eterna contemplación, que las casas envejecen con sus dueños; agonizan juntos y mueren, llevándose sus secretos, para regresar convertidos en fantasmas al estilo de las voces dialogantes de Juan Rulfo, donde los objetos y sus dueños tienen vida. En Cedrón todo tiene un relato, una historia que no se contó y que el color de las tardes dibuja, como tratando de decirnos algo en un lenguaje propio de la pintura: la soledad.

El poema *Noviembre*¹ de Federico García Lorca retiene en su esencia imágenes que culturalmente y antropológicamente se han asociado a ésta época del año, ratificando el hecho de que el ciclo vital y espiritual humano tiene un ritmo asociado a la naturaleza, tal como los poetas románticos lo resaltaban. Lo más particular es que a pesar de las diferencias geográficas

¹**Noviembre**

(Fragmento)

Todos los ojos

Estaban abiertos

Frente a la soledad

Despintada por el llanto.

Tin

Tan,

Tin

Tan

Los verdes cipreses

Guardaban su alma

Arrugada por el viento,

Y las palabras como guadañas

Segaban almas de flores

entre los entornos europeos que han inspirado estos poemas sobre el noviembre latino, en relación con el contexto caribeño, las pulsaciones se enlazan bajo un mismo movimiento de imágenes poéticas asociadas a la soledad, al viento, a la vejez y al ocaso, lo que se conjuga con los recuerdos.

En la novela *En noviembre llega el arzobispo* reaparecen estas imágenes, esa sinfonía de estados y emociones que conmocionan a cada personaje de la novela y surge como telón de fondo esa naturaleza que constantemente les recuerda su fragilidad. Si en Lorca el alma se arruga por el viento, en Rojas Herazo el viento quema lo que queda con vida en cada rincón de Cedrón, como si éste fuera un pequeño infierno de Dante en la mitad del continente latinoamericano.

Veamos ahora el valor del verbo en el título. “Llega” es otra palabra clave de carácter anticipatorio en el título de la novela en el nivel de la historia es el verbo “Llegar”. Si noviembre es la atmósfera perfecta con toda su connotación tal como se ha demostrado en los párrafos anteriores el verbo relacionado con la espera (con la duración de algo, con el alcanzar un fin) complementa la semántica del título. Sin embargo, entre las acepciones de llegar, hay una que invita desde la narrativa misma a la eclosión de nuevos tejidos discursivos: “Venir el tiempo de ser o hacerse algo” (<http://dle.rae.es/?id=NV155v1>).

Permanece entonces esa necesidad de invitar al lector a abrir las páginas y conocer el acertijo, mirar hacia adentro para ser testigo de un universo en el que algo va a pasar cuando los personajes lleguen a ser, o cuando el pueblo de Cedrón vivencie su catarsis colectiva a través de los múltiples testimonios de su existencia, esa es quizás la verdadera llegada del texto, una llegada sin punto fijo en la que la anécdota del arzobispo que se espera sólo sea un espejismo o una pantomima que les recuerde su aislamiento y su condena al olvido. La espera de un alto jerarca de la iglesia a un pueblo lejano es causa de expectativa, de reconocimiento para estos seres tan ávidos de ello. Se incorpora en la novela aquello que Bajtín señala en su teoría del carnaval, para referirse a los pueblos pre-modernos del medioevo, pero que no cambia mucho en la realidad de las poblaciones latinoamericanas.

A continuación revisamos el sustantivo. La tercera palabra clave en el título es “arzobispo”, alguien con un status y prestigio al interior de la iglesia católica y que tiene a cargo

un territorio determinado para su labor pastoral. En el contexto histórico de la novela: principios de siglo XX, la iglesia católica ejercía un alto poder político y social, recordemos que hacia finales del siglo XIX se venía del periodo de la regeneración donde se golpearon fuertemente las ideas liberales a través del concordato, lo que ajustó mucho más la influencia de la iglesia católica en la formación de los colombianos; ámbito que permanece en el tiempo, ya que tal influjo estratégicamente se dio desde una apropiación de las lógicas de la educación, la familia y la política.

La educación en el periodo de la regeneración fue significativa, la alianza de Nuñez con la iglesia, los aportes ideológicos de Miguel Antonio Caro, personaje de clara extracción conservadora le dieron a la educación una orientación auténticamente religiosa pues la constitución fue reforzada con la firma del concordato entre el gobierno colombiano y la santa sede en 1887. Por efecto de la constitución y el concordato, la educación quedó en manos de la iglesia (León, 2001, p.78).

La religión se convertiría en un elemento de alto poder en el orden social, el artículo 13 del concordato le daba prelación al Arzobispo de Bogotá para que designara los libros de carácter moral. Igualmente, el gobierno adquiriría la obligación de impedir que en el currículo de las asignaturas literarias y científicas se propagaran ideas contrarias al dogma católico.

Rojas Herazo crea una novela con unos componentes en los que circunda la tensión narrativa desde cimientos culturales fuertes, asociados a la historia de Colombia. La manera como el universo confesional marcó la vida de las personas, su intimidad, sus anhelos, no es un ámbito secundario en la arquitectura de la novela. Esto no sólo se enuncia por la llegada de un arzobispo al pueblo, sino por la alta carga moral de la doctrina cristiana que se encuentra en sus líneas, especialmente en aspectos como la culpa y la expiación, elementos arraigados en el imaginario colectivo de los habitantes de Cedrón.

La relevancia que tiene la llegada de un arzobispo a Cedrón, es tan fuerte que incluso La señora Delina, personaje de aura ensombrecida, en medio de su vestido gris, muestra un breve impulso hacia la luz de su misma inexpresividad, al mirarse a sí misma en el espejo:

La señora Delina acababa de ajustar el broche del brazalete de oro que portaba en su muñeca izquierda, cuando oyó la voz enronquecida de Auristela llamándola con entusiasmo:

-Prima, prima, apresúrese; ya viene el Arzobispo.

Vio su propia reacción en el espejo que cubría la puerta del escaparate. Del traje gris ratón, dividido por una cinta de un gris más profundo, salieron los brazos a sacudir unas partículas de polvo y adheridas a los encajes de su cuello. Se miró intensamente y descubrió, sin ningún asombro, no tener la menor simpatía por aquel rostro, que la mota había blanqueado demasiado en ambas mejillas. La mano derecha del espejo, con un fulgor de llama, aleteó sobre la mejilla. Pensó en el arzobispo (en su imaginación era un hombre alto, con barbas de apóstol y ojos que efundían una desconfianza sobrenatural tras sus lentes de carey (Rojas. 1967, p.302-303).

La imagen de estas líneas se amplía mucho más al tener equivalencias con toda la idiosincrasia del universo católico, con los rituales y las imágenes de santos y beatas proyectadas como iconos a seguir por parte de los personajes. La escena continúa, acentuándose aún más la expectativa. Rojas Herazo la describe magistralmente en medio de la focalización de éste personaje y su prima Auristela:

- Ya casi está aquí; viene por la casa de don Arsenio Ledesma. –No te impacientes mujer – aconsejó la señora, reajustando una peineta de carey en su imponente moño- desde el corredor lo veremos como si estuviéramos en un palco (...) – Ay primita, que bella se ha puesto. Está igualita a Santa Isabel.

La señora Delina se pavoneó con modestia. Estuvo de acuerdo, analizándose brevemente en el espejo, con el parecido que le encontraba a la beata y dijo:

-Vamos, vamos Aurístela, no exageres. Recuerda que Santa Isabel es la prima de la madre de Dios (Rojas, 1967, p.303).

4.2 Influencias literarias y culturales en la novela *En noviembre llega el arzobispo*

4.2.1 Silva, las vanguardias y Herazo: Una semiótica a tres voces por las calles de cedrón

Para ir penetrando en ese proceso cultural de Rojas Herazo en la construcción de Cedrón en su obra novelística *En noviembre llega el arzobispo* tenemos una arista que se fundamenta en una estética previa ya desarrollada por Silva y que nos permite hilar cierta tradición en la literatura colombiana. Aunque las necesidades literarias son distintas, sí existe un encuentro en el uso de un funcionamiento retórico, de un proceder estilístico similar y que es uno de los núcleos de nuestra investigación: La sensorialidad expresada a través de una sintaxis orgánica, semiótica.

José Asunción Silva en su novela *De sobremesa* alcanza lo que el creador de Cedrón también buscaba: esa relación implícita entre prosa y expresión poética, entre poesía y relato; dotando a la novela de un tono específico alimentado por el abismo poético y su capacidad de darle al suceso una atmosfera inquietante, en ocasiones difuminada, pues el lenguaje que le da vida está hecho de un arbitrario significado haciéndolo enigmático, lejano, próximo a la expresión de otras razas, de otras fuerzas vitales aún no reconocidas por el hombre, aún ocultas, no hechas objeto, no representadas, por eso el discurso del Opio y el erotismo exacerbado en la novela de Silva, por eso el discurso de los agonizantes ancianos de Rojas Herazo. Parece que ambas obras quieren la radicalidad de la forma poética, su máximo eco en la penetración del símbolo, la mayor amplitud semántica, pues el desborde de fuerzas cognitivas, naturales y físicas es tal que si las palabras no entran en la plástica de la figura retórica, asisten al desuso, a la irracionalidad de su existencia en la gramática del texto. Por tanto, asistimos a una actitud concreta frente al uso del signo que supera cualquier artificio o instrumentalización del objeto literario, para hacerlo más una condensación de una nausea, de una perturbación ya incrustada en la conciencia del hombre moderno.

En los fragmentos en los que se hace alusión a la muerte del personaje tanto en Silva como en Rojas el tono narrativo se va modificando hasta tornarse en una pieza musical que al estilo de las composiciones clásicas va sufriendo un ascenso en su tono, va perdiendo la lógica formal del hecho narrado y se vuelve fugaz, intermitente y vital:

Todas las fuerzas de mi espíritu, todas las potencias de mi alma se vuelven hacia ti como la aguja magnética hacia el invisible imán que la rige ¿En dónde estás?... surge,

aparécete. Eres la última creencia y la última esperanza. Si te encuentro será mi vida algo como una ascensión gloriosa hacia la luz infinita; si mi afán es inútil y vanos mis esfuerzos, cuando suene la hora suprema en que cierran los ojos para siempre, mi ser, misterioso compuesto de fuego y lodo, de éxtasis y de rugidos, irá a deshacerse en las oscuridades insondables de la tumba (Silva, 1997, p.238).

En el velorio de Leocadio Mendieta personaje de *En noviembre llega el arzobispo* la materia en descomposición es una huida hacia un estado metafísico y volátil recorriendo una imagen que pretende ser sinestésica y profundamente perturbadora para el lector, tal como Olga Arbeláez indica:

Rojas desarrolla una estética de lo grotesco, de lo monstruoso, de lo feo que emerge de un universo en el cual predominan personajes deformes y distorsionados, insertos en un ambiente lleno de hipocresía y violencia. El resultado es una narrativa que agrede al lector y le crea, al mismo tiempo, un efecto de repulsión/atracción (Arbeláez, 2002, p.131).

Esto se puede corroborar constantemente por ese ambiente invasivo de la muerte que aparece y desaparece de la novela, se presenta de muchas maneras y bajo muchos estados de ánimo de los personajes, en ocasiones sólo se muestra por medio de indicios sutiles como los olores o presentimientos.

Más que un olor, era un estado de angustia de la memoria por sorprender los ingredientes y el significado de un sabor alguna vez probado por el alma (Rojas, 1967, p. 355).

El poder de la palabra poética no abandona el espíritu de la novela, esta insertada en lo más profundo de su intención como objeto artístico, la mixtura saturada de imágenes y de metáforas hechas enunciados al interior de la novela nos recuerda el gélido parpadear de un poema sombrío, que se emite desde la voz de unos personajes aprisionados en el calor y en la condena de estar atrapados por el odio y el miedo de un pueblo. El ritmo de la novela es conscientemente trazado desde su relación con lo mítico-poético, lo arcaico de los viejos dolores del hombre sólo cantados a través de la poesía. Pero es acá una poesía desencantada que se elaboró en Europa y que tuvo diferentes expresiones: Las vanguardias.

Cuando nos enfrentamos a la novela de Rojas Herazo, lo primero que se percibe es un sentido de extrañeza, dado su estructura sincopada, entrecortada, como un bumerang que va y vuelve en el tiempo. No es una novela tradicional, es una obra que dialoga con la estética y con las formas que han sido signo de ruptura. Cuando lo conectamos con Silva, lo estamos conectando a su vez con el simbolismo europeo, ya que esa necesidad de moverse constantemente en la música de lo sensorial, en lo ensordecedor de la soledad y la quietud de la muerte, de la decrepitud y el festín de los gusanos que devoran el cuerpo; no tiene otro sinónimo sino el de un poeta en caída, vestido de novelista, un hombre moderno que cuenta la crisis de su época y los avatares de la razón paradójica.

La señora Etelvina vio la mosca en las narices del muerto. Insistente, traviesa, casi totalmente hundida en uno de los orificios respiratorios. “No es una mosca, es la propia muerte que le está poniendo sus huevos (Rojas, 1967, p. 341).

Las vanguardias respondieron de forma directa al decantamiento del signo que logró ensamblarse en sus formas a las irregularidades de la vida actual, a la asimetría social y al latido confuso de un hombre moderno en caída hacia la soledad ya sea en el infinito asfalto de la gran ciudad o en el inacabado paisaje de un pueblo de muchos pero que es propiedad de pocos.

No es gratuito que aquellos que se han atrevido a escudriñar las obras narrativas de Rojas Herazo, sean precisamente dos poetas. El primero Luis Rosales, heredero de la generación española del 36, perseguido por estar en conjunto con ese grupo de poetas que como Miguel Hernández veían en el arma y la lira un escape al meta-relato opresivo de la dictadura. El otro, Juan Manuel Roca, poeta colombiano, que ha recibido el acontecer de una poesía nacional alimentada por grupos importantes como el de “Mito”, al que se ha intentado vincular a Rojas Herazo.

Un diálogo de poetas que se miran entre sí por medio de un espejo que es la palabra evocada, en Rojas Herazo la poesía y la pintura se acumulan en una novela-mar tal como García Usta denomina esa confluencia entre poesía, periodismo y pintura, para referirse a la obra de Rojas Herazo.

4.2.2 Entre el cine y la novela europea: De Proust y Joyce al Neorrealismo italiano y su presencia en el patio de Celia:

El proceso y transformación en las técnicas narrativas utilizadas por muchos escritores latinoamericanos tuvo mucho que ver con diversas influencias directas que modificaron el arte de narrar. Uno de los aspectos que más se evidenció en los autores del Boom, fue el influjo del cine italiano, del llamado cinema Nuovo. Directores como Fellini, Rosellini Antonioni, Pasolini, Visconti; fueron en algunos casos determinantes para la vinculación de ciertos elementos del séptimo arte en la construcción formal de sus novelas. Gabriel García Márquez, por ejemplo reconoce directamente la incorporación de elementos como el movimiento de la cámara, el montaje y la escritura del guion en sus relatos.

Héctor Rojas Herazo trae elementos similares a su obra narrativa. Los constituye en elementos no externos a la novela, ni como artificios o juegos formales, sino que estos elementos propios del discurso audiovisual son componentes fundamentales en la estructura de la novela. Sin ellos, la novela no lograría lo que Umberto Eco llama una “poética de la narratividad”. Cada aspecto formal que incide en esa conexión somática que busca Rojas con el lector es un portador de significación. La sustancia de la expresión entendida aquí en los límites del sistema lingüístico, sufre una variación desde la disposición en la arquitectura de la novela, que en este caso asume en su totalidad un ejercicio comunicativo relacionado con la sensorialidad desde la secuencialidad narrativa: Orden, duración y frecuencia. Desde el uso consciente de figuras retóricas relacionadas con la imagen tales como los tropos y con la disposición del nivel de la historia y el nivel del discurso a la lógica del montaje. Se debe aclarar que al hablar de procedimientos cinematográficos aplicados a la literatura nos ubicamos en un plano metafórico, sin negar la posibilidad de intercambios entre dos sistemas semióticos distintos; lo cual tampoco indica la imposibilidad de una apertura estética centrada en una interconexión entre ambas:

Se trata de recordar definitiva, unos hechos en los que han coincidido un buen número de autores interesados en la problemática del texto y, en concreto del texto artístico-Yuri Lotman, Umberto Eco, J. Derrida, Julia Kristeva, G. Bettetini, M. Marchescou, etc. Primero, que el sentido de un discurso no lo produce una suma de signos – considerados como entidades en las que una unidad significativa corresponde a una unidad de significado-, sino el funcionamiento textualde dichos signos. Segundo, que la

interpretación del texto literario –y artístico- requiere una competencia códica que no se agota en la lengua, sino en el conocimiento de otros códigos semánticos, narrativos...que estructuran los mensajes, esta perspectiva es fundamental tanto para poder establecer correspondencias entre el cine y la literatura como para poder delimitar una posible zona de intercambios mutuos (Peña, 1992, p. 106).

El hecho de que se trabaje con dos materiales significantes diferentes nos ubica directamente en una relación dada desde el plano del contenido y en un punto de partida del escritor quien toma el cine como inspiración, en el caso de Héctor Rojas Herazo del cine italiano. Tales elementos particulares están dados desde la disposición de los elementos visuales en el texto desde las figuras literarias como la metáfora, la metonimia, el litote y algunos elementos consientes del neorrealismo italiano presentes en la novela social española tales como la puesta en escena, la tipología de personajes y la morosidad narrativa.

La cinematografía de Fellini es igualmente parte del proceso creativo, no solamente como artificio técnico sino en la dimensión conceptual de sus novelas, tal como Arbeláez lo plantea:

Existen muchas otras similitudes entre la narrativa de Rojas Herazo y la cinematografía de Fellini, caracterizada por la creación de una realidad fragmentada y episódica en la que predomina la representación de la problemática interior de los individuos sobre la representación de los problemas colectivos, en búsqueda de una realidad totalizante (Arbeláez Olga. 2000. 394).

El impacto del cine en la novela latinoamericana de los años sesenta es importante a la hora de entender el impulso estético en la obra de Rojas Herazo como influencia. Inclusive vemos como otros autores como Gabriel García Márquez, Manuel Puig e Italo Calvino comparten algunas interinfluencias de este medio como medio de expresión artística, aunque el mismo Héctor Rojas Herazo de forma directa e indirecta nos pone como lapso intertextual del cine en su ficción la obra de Federico Fellini, tanto en el nivel de la historia, como en el nivel del discurso. Ya en el epígrafe de *En noviembre llega el arzobispo* declara su gusto por la obra de Fellini al poner un pensamiento de este director de Cine Italiano: “Sufrimos las consecuencias y ni siquiera podemos trazar su origen; así que el error continúa en la oscuridad...” (Rojas, 1967, p.8). Éste epígrafe funciona como una anticipación de toda la potencia significativa y simbólica

no sólo de ésta novela sino de toda su narrativa, marcada por toda una epistemología del miedo y de las cadenas del tiempo. Para el poeta español Luis Rosales en la novela:

Todo lo sucedido alguna vez sigue presente, ya convertido en odio, y está en el corazón amordazándolo. Cuanto recuerdan sus personajes no mueve su conducta. Pero presiona su actitud, y el pasado se fija volviendo a acontecer. Así lo nuevo nunca, ya que la nueva imagen se superpone a la anterior y no la borra, pero la desgasta. Lo nuevo no es un arranque, es un desgaste (Rosales, 2001, p.35).

Juan Manuel Roca llama la atención sobre las vecindades existentes en los leit motifs y los intereses de significación que tanto Rojas como Fellini tienen, al fijar sus intereses estéticos y donde la obra de estos dos creadores:

Evocadores de infancia, de un mundo primigenio y arcaico dentro de una serie de cuadros deslindados que al final se reúnen en un gran todo, gracias a la fuerza de sus atmósferas y al furor de la palabra evocadora. Uno de ellos desde su poderosa fuerza descriptiva y pictórica, el otro desde el tratamiento literario que en sus filmes se hace visual (Roca, 2001, p.7).

Tal como Umberto Eco describe la novela Europea del siglo XX en su aproximación crítica a la obra de Joyce, resaltando ese interés de la nueva novela por lo secundario en la escala narrativa, rompiendo el paradigma expuesto en la poética de Aristóteles donde se enfatiza en concentrar el esfuerzo estético en la intriga, aspecto que comenzó a reevaluarse a partir de la novela de finales del siglo XIX con autores como Flaubert y que llega a su límite pero no a su fin con la *nouveau roman*, de Grillet o la obra de Buttor, en la década de los 60/s, como una forma de conciliar la novela con una forma de representar el mundo contemporáneo. Ante esa relación implícita de Rojas de Rojas con el cine y las estéticas de la novela objetual europeas, Rosas nos argumenta:

Sin embargo, nadie piensa en Buttor y la novela objetiva francesa. En la obra de Buttor, todas las cosas se representan de una manera intelectual, de una manera que ya está interpretada previamente. Aquí no se interpreta nada y el mundo se actualiza ante nosotros de modo sensual y sensorial. Lo que vemos se está creando con los ojos, y el autor no pretende entenderlo sino situarlo. Así pues este estilo no es objetivo sino objetual y todo

en él está instantaneizado. Las emociones, los animales, las cosas y los hombres se narran mutuamente. Tienen igual prestancia. Todos valen lo mismo (Rosas, 2001, p.349).

Es así como aparece un discurso maduro, elíptico, propio de nuestra época, dotado de unos mecanismos narrativos en los que el tiempo está determinado por una fuerza psicológica transmitida a través del monólogo o del estilo libre indirecto. Aquella poética del monólogo interior nacida entre 1880 y 1900 cuando en 1880 se abrió un debate entre Henry James y Walter Besant con la intervención de Stevenson donde había un profundo choque con la visión clasicista y la presencia de una nueva realidad por conocer y explorar. Según Eco aparece en 1889 un ensayo sobre lo inmediato y la conciencia de Bergsón, la noción del “Stream of consciousness” 1890 (principio de la psicología de William James) y en 1905 *La Recherche* de Proust; allí aparece una nueva propuesta estética que da lugar a un cambio frente a la construcción de la novela en la que para Eco en su texto *Las poéticas de Joyce* (1993) “la Experiencia interior como flujo ininterrumpido sin colocación posible en el espacio” (p.71). Esto proyecta un ritmo enajenado en el devenir del relato.

Un ejemplo contundente en la novela *En noviembre llega el arzobispo* sobre la disposición de los objetos, de los movimientos, de los estados psicológicos; en un encuadre amplio propio del cine, desde la noción de simultaneidad y de estilo visual que sitúa y desmenuza cada partícula presente, es aquella en la que hay una breve presentación de Cedrón en el instante mismo en que siempre son las doce del día:

En el pueblo, en este preciso instante, todo es tiempo espeso, espeso existir. El designio y el habitante fluyen al unísono. Arde la flor en su tiesto, el enfermo abre sus brazos y sus piernas en el lecho, recibiendo a la muerte —a la que hace posible como criatura viva y a la que al fin ha de llegar- en forma de invisibles pelusillas de tedio. La bestia patea en el estercolero, sacudiendo furiosamente su cola (...) cae una fruta que ha alcanzado su madurez, con opaco ruido, en el patio, entre las hojas secas que el aire salino ha bordado de hierro (Rojas, 1967, p.45).

De ahí que debemos resaltar la capacidad que muestra Rojas Herazo para encadenar las técnicas de la novela Europea del siglo XX con el nivel de la historia representado en un universo carnavalesco bajtiano plasmado en un colorido universo suramericano: grotesco,

epifánico, vitalmente extremo y profundamente marcado por la soledad, por el olvido y por las injusticias sociales. Todas estas técnicas narrativas realzan la heterogeneidad de nuestra identidad, le permiten al autor un fluir constante en el que se desborda el continente, se disuelve la dicotomía entre el nivel de la historia y el nivel del relato, ambas construyen un evento literario neobarroco en el que lo asimétrico, el vacío de lo innombrado en la vastedad y lo hiperbólico de nuestro contexto es aprovechado por el rapsoda tropical quien asimila las técnicas de la novela europea y las dinamiza en su ejercicio de abstraer esa inédita manera del ser latinoamericano. Ante esto Carlos Fuentes nos dice:

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de lenguaje (...) La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su origen igualmente falso y anacrónico (Fuentes, 1969, p.30).

El interés real de indagar y reflexionar sobre la obra de Héctor Rojas Herazo se hace, no con la intención de registrar y trasladar ciertos eventos retóricos originales que nuestro autor logra plasmar, sino con la motivación que genera el hecho de que un autor colombiano tenga en su producción intelectual los rasgos claves para entender la forma como el lenguaje humano después de tantos siglos sigue cambiando e hibridándose, tomando otras formas, haciéndose autónomo, creando su propio microcosmos, dejando al humano perplejo ante su propia creación, tomando aún más relevancia el hecho de que el poder creativo aquí evidenciado se da desde el marco latinoamericano especialmente el Caribe colombiano.

La novelística de Héctor Rojas Herazo implica un esfuerzo tanto para el crítico como para el lector ya que al retomar detalladamente su universo estético nos pone como dice García Azalea en una “intensa concentración, imaginación detectivesca y una difícil labor organizadora”(Azalea.1995: 142). Buscar su epidermis creativa implica la relación con la pintura, con los autores claves de principio de siglo, con las vanguardias poéticas hasta su cercanía con el cine, especialmente con el cine nuevo italiano. Debemos establecer puntos de contacto con los autores y artistas que en distintas coordenadas del universo sincronizaron su talento para registrar esa transformación que el hombre ha venido teniendo en la manera de percibir el mundo. De ahí que el desarrollo de la fotografía, el cine y el encuentro vivo con la

pintura (arte con el que alternaba en su vida diaria). Desarrolla de esta forma una especie de escritura en abismo, al respecto Olga Arbeláez dice:

La forma abierta de su narrativa está reforzada por la manera como Rojas Herazo subvierte los cánones de la novela moderna. Tal vez la vocación poética y profesión de pintor del autor expliquen su preferencia por los fragmentos la estructura episódica de sus obras, junto con su afán por crear un flujo espacio- temporal distinto. Casi podría decirse que en sus novelas no hay una historia, y, en algún sentido, casi se puede decir que no pasa nada (Arbeláez, 2000, p. 389).

Joyce, Kafka, Mann, Proust y las vanguardias están en su dinámica temporal del relato, en esa conciencia espacial que permite crear un diálogo entre el ser de la ficción y su mundo. El olor, el tacto, el gusto y la visión enfatizan cada giro dramático en su obra llegando al paroxismo de la locura, su retórica hiperrealista y grotesca en relación con el mundo de la anatomía humana y los objetos del mundo, halla en lo escatológico otra ventana para contar la impronta del olvido, sumergiéndose en un vivaz cuadro sinestésico y kinésico.

Estas visiones, estas condiciones no son un asunto privado, sino que forman los personajes de una historia y de una geografía que se va reinventando sin cesar. El delirio las inventa (Deleuzze, 1996, p.10).

Subrayar la conciencia visual en Héctor Rojas Herazo implica acceder también a los niveles ontológicos de su construcción como artista: Su labor como pintor y su gusto por el cine se proyecta en la disposición sintáctica de su narrativa.

Y el retintín de un artefacto y el odio y el olor vegeta, agudo, fétido y exultador a un mismo tiempo, de lo que se pudre para alimentar lo que estalla, sumado a la evaporación fecal, entre el calor. Y el olvido sobe una frente y el retrato que parpadea y el cigarrón taladrando el sitio elegido en uno de los horcones del comedor. Entonces –aspirando todo aquello en una bocanada de malhumor, de sufrimiento, de terror que siempre ha de permanecer oculto- ha dicho Brígida Lámbis (escuálido y sediento su rostro de ánima en pena, las manos cruzadas una encima de la otra sobre el palo de la escoba) (Rojas, 1967, p.45).

Anunciando como ya se había anotado un estilo que madura y se difunde en la literatura contemporánea, gracias a que en la novela se venía abordando de forma experimental aquello que Roman Gubern detectaba como la percepción natural del hombre, muy similar a los planos secuencias del cine, donde existen “focalizaciones, acercamientos, concentraciones ópticas, barridos sobre el espacio (...) movimientos que equivalen funcionalmente a la segmentación de planos” (Gubern, 1987, p.295).

El arte de novelar es revitalizado a partir de algunos elementos del cine que son activados en la novela, especialmente al enfoque de la cámara en relación con el narrador de la novela. La interconexión en la obra de Rojas entre la naturaleza narrativa y la representativa está dada desde la distribución de las informaciones del relato, donde es evidente la lógica del montaje. Se asumen otras circunstancias en las escenas presentadas, se llega desde una extraña sensación de movimiento a conocer y a penetrar en las complejidades de cada fragmento. La presencia de tomas largas, medianas, cortas, el close up, la contrapicada, los cierres visuales y somáticos de cada párrafo hacen parte de esa relación implícita con el cine. El mismo Rojas Herazo explicando su segunda novela afirma que en ella no hay, en los párrafos que la integran, ni crítica ni análisis. Sino que simplemente se deja correr la cámara verbal, como se hace en una secuencia cinematográfica.

Y después Leonor vio el automóvil, suspendido entre la yerba de la plaza y el cielo del verano, como un insecto frágil, irreal, volando sobre el polvo. Y la cabeza de Gerardo, su sombrero de escamitas, como el único obsesivo punto elegido, entre todas las cosas, por la luz de la tarde. Entonces cambió de posición (tal vez el avance de un pie frente al otro) y se enjugó los ojos (Rojas, 1967, p. 195).

Sin embargo, tales proyecciones se mezclan con un estilo neobarroco que recuerda a Lezama Lima o a Guimaraes Rosa. La carga poética de sus novelas genera una pausa en la lectura que invita al deleite y a la descomposición de cada objeto, personaje o acción, con el fin de caminar en sus texturas, sonidos, colores y siluetas. Muestra de ello es la escena previa al suicidio de uno de los personajes de la primera novela de la trilogía: *Respirando el verano*, donde ya se anuncia un mundo psíquico colectivo en desgracia permanente, por parte de los habitantes de Cedrón, asunto más patente *En noviembre llega el arzobispo*. En ella Andrés, esposo de Berta una de las hijas de Celia, es descrito en un ritual de gestos que anticipan su

desesperada decisión, el narrador se posesiona desde la perspectiva de su esposa, última persona en verlo con vida y quien motivó el sangriento desenfreno de la pasión y del odio:

Lo oyó saborearse las encías ruidosamente, incluso percibió el otro crujido- el de sus coyunturas al distenderse con un suspiro de abandono y hastío- y las palabras apelonadas que enlodaron sus labios (Rojas, 1993, P.103).

En noviembre llega el arzobispo vemos una escena de suicidio, decimos vemos porque es tal el detalle de aquel cuadro dantesco, que nos volvemos testigos en su lectura. Uno de los hijos de Leocadio Mendieta, prefiere el suicidio a vivir en medio de aquel insoportable olor a odio de su padre, destilando cada segundo.

Fue Esteban, el segundo, el de los ojos de venado, el que una tarde, después de una violenta disputa con el padre, fue al pañol y trancó ruidosamente la puerta. Dos horas después cortaban la cabuya con que se había ahorcado a la cabecera del lecho materno. La señora Etelvina lo tenía sentado en sus rodillas cuando el padre se acercó con el látigo en las manos. —es una mierda- dijo él. La mujer lo miró con sus oscuros ojos de almendra. El hijo tenía las mejillas llenas de coágulos morados y la lengua partida por los dientes (Rojas, 1967, p.58).

El hecho de que en la actualidad estemos rodeados de un mundo en el que todo se registra en una pantalla, en el que el exceso de imágenes hacen de la vida un espejo infinito de cada gesto y de cada acto hace que busquemos en medio de las letras esa voracidad que, incluso, ha transformado más radicalmente, desde la invención de la fotografía el lenguaje escrito y su disposición en la construcción técnica de las tramas narrativas. Es entonces cuando aquella frase interesante de Roland Barthes toma importancia para validar lo dicho hasta ahora: “Yo quisiera una historia de las miradas”.

Estos fragmentos llenos de imagen y riqueza sensorial se compaginan con el dolor y la muerte. Reconociendo que el cosmos discursivo contemporáneo es polifónico, multicultural, pluridisciplinario:-Pensemos en Lyotard y Vattimo, especialmente el segundo quien propone un relativismo cultural como salida, que desde nuestra percepción equivaldría a cierto nihilismo, donde el espíritu del arte en su esencia tiene un logos mostrativo, abierto, inagotable, pero con un color y un tono que desde el proyecto de la modernidad hasta la actualidad lo ha distinguido en

un alto porcentaje: el hastío y la enajenación, tema investigado desde una mirada diacrónica por Michel Foucault en su libro *Historia de la locura en la época Clásica*, en el que nos entrega la relación entre civilización y locura:

En el polo opuesto a esta naturaleza de tinieblas, la locura fascina porque es saber. Es saber ante todo, porque todas esas figuras absurdas son en realidad los elementos de un conocimiento difícil, cerrado y esotérico (Foucault, 2006, p.39).

Estos elementos somatizados en un entorno latinoamericano se vuelven netamente vitales; y se conjugan con la tradición más fuerte de la novela europea del siglo XX: La de James Joyce, la de Kafka, de Proust, la de aquella que comenzaba a entenderse con el nuevo arte: El cine. Estos aspectos se suman a los interrogantes que se hicieron desde la fenomenología y el existencialismo frente a la figura del tiempo a partir de la idea Bergsoniana de la persistencia del pasado en el trasfondo de la memoria subconsciente. Elemento clave para comprender la visión de mundo en la novela de Rojas Herazo *En noviembre llega el arzobispo* y para reconocer una de sus mayores influencias.

A estos aspectos debemos agregar la incorporación de técnicas complejas en la escritura de la novela que Rojas Herazo captó de los grandes novelistas de principios del siglo XX Joyce, Proust y Kafka, incluyendo las vanguardias poéticas, quienes incursionaron en la introspección y la aplicación de las nuevas teorías de la física y las concepciones del tiempo de Bergsón, tema tratado por Deleuze, frente a la consecución del hilo narrativo y la posición del narrador frente a los hechos tanto desde lo espacial como en lo temporal en relación con su constante exilio del mundo; denotando nuevamente un ejercicio de transposición semiótica. Recordando el imperativo de Cervantes de ser “visualmente preciso para que la ficción pareciese verdad” (Riley, 1981, p. 272).

Existen entonces intencionalidades narrativas en Héctor Rojas Herazo de moverse hacia ciertas condiciones del lenguaje icónico, tales como: la memoria figurativa, la intencionalidad de fijar iconográficamente y por medios simbólicos los contenidos, la voluntad de reproducir las apariencias ópticas de los objetos entre otras. Gubern nos dice al respecto:

El discurso icónico es hiperfuncional para la designación y expresión de lo concreto del mundo visible y, desde este nivel semántico, puede acceder por vía alegórica, metafórica o metonímica a la expresión conceptual del pensamiento abstracto (Gubern, 1987, p. 34).

La fuente del discurso en Rojas está en esa búsqueda casi fenomenológica de querer mostrar el pensamiento, de acceder a estados mentales y sentimientos desde la interioridad y la exterioridad, desde la construcción de una espacialidad portadora de una carga superior de sentido.

4.3 La vejez: una estética del cuerpo enfermo como leitmotiv en la novela

En noviembre llega el arzobispo

4.3.1 Demencia senil en los viejos de cedrón

El ámbito corporal, de los fluidos de los órganos, de los olores y de todos los índices del cuerpo humano constituidos en el nivel de la historia en un primer plano por Héctor Rojas Herazo en su novela, nos acerca a esa fenomenología del alma tal como Bachelard la distingue, con base en la diferencia que hacen los alemanes entre el espíritu y el alma.

En Bachelard (2000) “La palabra alma es una palabra inmortal. En ciertos poemas es imborrable. Es una palabra del aliento” (p. 13). Planteando esta idea en su texto *Poética del espacio*. Es en este punto donde toma relevancia y se ajusta precisamente en su connotación escatológica con la narrativa de Rojas Herazo. Una semiótica del cuerpo, un cuerpo que expele, que se enferma, que se envejece; un cuerpo que respira, inhala y exhala, que le arrebató oxígeno al cosmos para devolverlo moribundo, infestado de vejez. La respiración de muchos personajes en la novela es entrecortada, trae el lenguaje de aquel que poco a poco está muriendo.

Nodier (como se citó en Bachelard, 2000) plantea esa relación semántica con base en el folclor y la tradición que aproxima el concepto de alma con el aliento. “Los diferentes nombres del alma, en casi todos los pueblos, son otras tantas modificaciones del aliento y onomatopeyas de la respiración” (p.11) .

Cleotilde una anciana que buscaba su hijo perdido desde hace mucho, visita la casa de dos hermanas también centenarias, allí es constante la alusión a los elementos dados por Nodier y Bachelard:

- ¿Estará allí? –dijo con anhelo la figura detrás de la llama y luego, sumiendo los carrillos y levantando el esternón en un hondo, desolado suspiro agregó:

-Es tan triste caminar tanto para no encontrarlo- (Rojas, 1967, p.42).

La anciana Cleotilde con su lámpara de gas encendida que iba a cada calle del pueblo en busca de su hijo hace paneo de todos esos seres que eran testigos de su errabunda búsqueda.

Aparecen entonces las ancianas, Juan Nicomedes Atencio, Idumeo Iriarte, Brigida Lamís, el señor Gamara quien cuidaba el fantasma de una botica inexistente y la atiende:

Cleotilde subió tímidamente, respirando en silencio, los cuatro escalones. La llama aleteaba, moribunda, sobre la minúscula chimenea de latón. Otra vez fue alanceada por la esperanza (Rojas, 1967, p.43).

Esa inmortalidad ligada al alma que a su vez se emparenta con la respiración según la conjetura de Bachelard se expresa en los fragmentos de Rojas Herazo que tenazmente logra precisar momentos imborrables de gran carga poética y de sensibilidad. En el mismo fragmento entre Cleotilde y el señor Gamara se alude nuevamente a esos acontecimientos singulares y efímeros propios de las imágenes poéticas que “pueden ejercer acción –sin preparación alguna– sobre otras almas” (Bachelard, 2000, p10).

Ese surgir de la imagen se evidencia en este fragmento donde la poética del alma se liga a la semiótica del cuerpo en su respiración:

El señor Gamara le dice a Cleotilde “-eres una niña- descubrió el boticario en el centro de aquel olor agudo (...) Inclino la botella de gas sobre el orificio del tanquecito y suspiró al mirar los árboles de almendro empequeñeciéndose en el vidrio (Rojas, 1967, p.44).

En la cuarta parte de la novela aparece Delina, personaje que no es originariamente de Cedrón. A través de la mirada de la señora Delina se hace una descripción de lo que sucede en la plaza: dos alguaciles (Lao y Escalante) El burro ciego de Canuto. Rojas en este punto hace un zoom para describir dos pajaritos que picotean el burro.

Hace un recorrido detallado de los movimientos de la señora Delina, haciendo uso de las percepciones, otorgándole a Delina un olor especial: “Olía a manteca de cacao y hojas de limón estrujadas” (Rojas, 196, p.19).

Delina no pertenecía al pueblo, había llegado hace 46 años. El hecho de que el narrador exprese que ella se sentía demasiado igual a sí misma encierra en ella un alto nivel de introspección. El personaje se ve así mismo en su decrepitud, hace consciente el paso del tiempo, la narración recorre la geografía de la vieja, esa senectud de la que Rojas hace todo un leitmotiv en la novela aparece inicialmente con Delina.

Extendió el brazo y miro su mano derecha – arrugada, con tres sortijas, en una de las cuales seguía el proceso de coagulación de un rubí- con las uñas yodadas por un desajuste renal. Observó minuciosamente los puntos sobre la piel y pensó “más vieja cada día” (Rojas, 1967, p. 19).

Inquieta en el fragmento esa persistencia con que mantiene sus sortijas, esa obstinación por aquellos objetos que también guardan un pasado que quiere mantener vivo y del que seguramente sólo quedan aquellas joyas. Aparece nuevamente el tejido de un pasado que se niega al olvido.

Aparece en escena la señora Auristela, prima de Delina, una beata entregada a las causas de los santos. Una anciana dedicada a recoger dinero para vestir los santos en el fragmento nombra a San José y a Santa Lucía.

Delina muestra capacidad para contener las acciones y los pensamientos, haciendo consciente su situación, analizándose, y logra verse atrapada, encerrada en un microcosmos de un tiempo y un espacio estéril.

La señora Delina, todavía con las cejas alzadas, la miró con asombro, como si ella y Auristela estuvieran encerradas en dos burbujas de jabón (Rojas, 1967, p.21).

Esa burbuja de jabón de la que habla el narrador es una figura recurrente en la literatura, la imagen en si misma guarda todo un sentido asociado a lo frágil, al viento, al vaivén sin razón, al encierro, pero también a la luz de Delina que se presenta como una revelación. Desde poetas como Fernando Pessoa y narradores como Julio Cortázar (que en su ensayo *Del cuento breve y sus alrededores*, llama pompas de jabón a sus creaciones, para ampliar el concepto de autarquía y de esfericidad, en el sentido de que todo relato es un microcosmos con vida propia) la pompa de jabón es una metáfora líquida que flota a través de los trazos de las creaciones literarias en las que la vida se enarbola a través del tiempo.

Las pompas de jabón que este niño
se entretiene en soltar de una pajita
son, translúcidamente, toda una filosofía.
Claras, inútiles y pasajeras como la naturaleza,

amigas de los ojos como las cosas,
son lo que son
con una precisión redondita y aérea,
y nadie, ni el niño que las suelta,
pretende que son más que lo que parecen ser.

Fernando Pessoa, de *El Guardador de Rebaños*

Rojas Herazo hace uso de una expresión que aún no se ha desgastado y que ha sido muy utilizada, y que se ha resignificado a lo largo de la historia de la literatura. Pessoa les da vida propia y las convierte en una epistemología de la vida.

En esto se acerca mucho a la conjetura de la señora Delina, viéndose anciana, recorriendo los vientos de la vida con su prima Auristela, y acercándose cada vez más a esa desaparición conjugada en un cuerpo que muere. Sin embargo, Delina le aclara a su prima, que el dolor que ella tiene no es del cuerpo, es del corazón. La novela va sumando sujetos que llevan dentro de sí el fino dolor de un pasado que está pasando su cuenta de cobro.

- La cuestión no es de aquí – explico la señora Delina, señalando todo su cuerpo con amplio y desolado gesto- sino de acá- y hundió su índice en el corpiño, con fuerza, como iniciando el taladro de su propio corazón (Rojas, 1967, p.21).

La parte seis de la novela está constituida por diferentes aspectos recurrentes: La vejez, el odio, la muerte, la enfermedad y el dilema entre perdón y la venganza, delineados por un sentido religioso de la culpa.

Es en este episodio de la novela donde podemos llamar la atención sobre esa constante necesidad de la literatura en observar el cuerpo, examinarlo, manteniéndolo bajo escrutinio y vigilancia, tal como se presenta la ponencia de Jorge Caballero “El cuerpo bajo sospecha: Narrativas visuales y literarias de la enfermedad”, muy ligada a la obra de Susan Sontag *La enfermedad y sus metáforas*. Estos materiales inspiran una línea de trabajo que por medio de la novela *En Noviembre llega el arzobispo*, podrá re-velar el valor artístico y la profundidad con que Rojas Herazo por medio de la literatura hace un avistamiento al alma y al cuerpo del hombre

tropical. Uso la palabra avistamiento para determinar su valor pictórico a través de la narrativa, pero también la manera como pone al servicio de la literatura sus intereses intelectuales para tratar de hacer un retrato del hombre latinoamericano, especialmente aquel que vive en los escenarios rurales.

Don Demetrio comenta que Mendieta se encuentra enfermo. Apela a la idea de que es un castigo por todo lo que ha hecho.

Aparece nuevamente el concepto de castigo siempre asociado al universo de los valores ligados a la religión y a la violación de éstos enmarcados a través de la aflicción y la culpa. La señora Delina es la que sentencia ésta realidad:

- Es su castigo. Debe sufrir por todo lo que ha hecho -.sentenció la señora Delina, descargando en los codos todo su peso sobre el mostrador (Rojas, 1967, p.25).

El esposo cuenta que llegó un médico de Sincelejo. Se marca el odio que resplandece en Delina al saber el sufrimiento de Mendieta que tuvo un pasado execrable. El término execrable lo retomamos en el sentido como Roque Barcia en su libro sobre sinónimos y etimología, una obra que ha sobrepasado los límites del tiempo.

Se aplica únicamente a los hechos del orden moral, dominando la idea de una perversidad sin límite, perversidad tan grande que no teniendo entre los hombres castigo que baste, merece ser maldita (Barcia, 1954, p.165).

Es una novela de revanchas, de vidas opacadas y maltratadas, sus pequeñas victorias se construyen desde la caída del otro. Ese cúmulo de deudas pendientes son narradas en un estilo visual, siempre constituido por todas las formas posibles de la expresión en la mirada y su implícita manera de estar en el mundo.

Ninguno podrá hacer nada, ni el de aquí ni el de allá – afirmó ella dulcemente, entornando los ojos en el ensueño de una venganza (Rojas, 1967, p.26).

Cada línea en el texto es la morada del odio por parte de Delina, convencida de la deuda con la vida que está pagando Mendieta.

La descripción del rostro de la anciana se alinea perfectamente con lo que sucede en su interior. La retención de tanto desprecio en Delina demarca un rostro víctima de la perfidia y la vejez.

El rostro de la anciana, con las fofas mejillas colgando de sus facciones de avestruz, alcanzó la rigidez del odio (Rojas, 1967, p.27).

Es una semiótica de los sentimientos irrigados en el cuerpo de los personajes. Cada estado de ánimo toma su propia manifestación en la novela. La resignación, la culpa, el odio, la frustración, la caridad, la bondad y el amor, asumen su presencia a través de la mirada, de la textura en la piel, del olor de la carne, de la motricidad del personaje y sus más pequeños movimientos.

Ante el dictamen que Delina hace de su esposo, como alguien que olvida y puede perdonar:

Don Demetrio la miró, casi el círculo de su único ojo. Puso las dos manos bajo el vientre y lo suspendió con ansia de expeler su caridad (Rojas, 1967, p.26).

Tanto don Demetrio como Delina son seres muy ancianos, Rojas Herazo puntualiza esto, a través de detalles que dibujan muy bien la figura del cuerpo envejecido, golpeado por los achaques y los dolores, cierta lentitud y paciencia para moverse. Es la característica propia de la estética de la nueva novela francesa, aquella que quería atrapar el mundo completamente, la novela de los objetos, del cuerpo en relación con el entorno. Todo lo que habita el mundo, habita la novela, es un universo paralelo, que tiene su propia lógica y evidencia lo que la realidad inmediata no puede revelar. Revela desde una estética literaria aquella particular disposición de las cosas y el hombre (incluidas sus formas) cuando se relacionan a través de hechos que los conectan.

Héctor Rojas Herazo al escribir una novela en el ámbito de lo latinoamericano, liga a la obra de una vitalidad inminente, tanto para construir como para destruir; aleja de la obra toda falsía en el relato y por el contrario lleva esas contradicciones y alteraciones a la cúspide de una tensión narrativa, sólo contenida por la posible muerte de sus personajes y de su cuerpo que poco a poco se desmorona en lo mental y lo físico.

Tanto el tiempo como la vejez son esenciales en la intriga del relato, porque en esos dos aspectos se concentra el desarrollo de un sufrimiento que se intensifica con los años y que acumulado se convierte en alter ego errante por las líneas de la novela, una personificación de una violenta venganza, a veces revelada por los personajes, pero sólo materializada cuando en conjunto se suman todas esas dolencias físicas y psicológicas del pasado contenidas en los habitantes de Cedrón.

Andrés Iriarte se pasó la mano por el mentón lleno de pelos canosos, hizo una horrible mueca para ingerir un poco de aire a través de sus narices tapiadas y miró el mar (...) Ahora estaba solo, en la noche también estaría solo, mañana seguiría solo (...) se palpó tan flaco que sintió ganas de toser. Y esa verruga ¿todavía ahí? Había leído en el almanaque de Bristol que cualquier verruga puede ser cancerosa ¿y qué? La pilló entre las dos uñas como si fuera una alimaña, mientras unía la barba con la punta de la nariz al inhalar un poco de brisa salada. Lamió sus encías. Claro, ni un diente (Rojas, 1967, p.242).

En el fragmento se abre un diálogo permanente de la literatura latinoamericana entre la soledad, la vejez y el tiempo, un diálogo que nos lleva a recordar fragmentos del poema *Altazor* de Vicente Huidobro: *Estoy solo./La distancia que va de cuerpo a cuerpo/Es tan grande como la que hay de alma a alma./Solo/Solo/Solo/Estoy solo parado en la punta del año que agoniza* (Huidobro, 1992, p. 65-66). También nos mueve hacia esa dialéctica de la soledad que Octavio Paz señala como una condición inseparable de la naturaleza humana en su obra *El laberinto de la Soledad*, donde:

El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente así mismo se siente como carencia de otro, como soledad (...) la soledad, que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación, a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán. La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad (Paz, 1973, p.175-176).

Rojas Herazo además de mantener esa cercanía permanente entre soledad y muerte, suma un elemento potente que le da un rostro a ese devenir filosófico del hombre que piensa sobre sí

mismo, por medio del fluir de conciencia. Ese rostro tiene un cuerpo horadado por el tiempo. El cuerpo como refugio y valor último de autorreconocimiento también se desmorona. Este tema recurrente de la vejez en Herazo explora y pone al sujeto en los límites de la conciencia, ante un cuerpo obsoleto, que incluso limita su campo social, es un cuerpo invertido que ya no comunica, lleva al personaje a una terrible lástima enriquecida por la soledad:

Andrés Iriarte se frotó las facciones con dureza hasta enrojecerse todo el rostro, paladeó sus encías con un largo y goloso chasquido de animal entrenado en el mutismo y asumió aquellas tres hojas del clemón, amarillas, tostadas en sus bordes, cruzando como pájaros heridos frente a la casa del resguardo, Abrió su corazón y entendió y sintió aquella terrible lástima, de la cual él mismo era un componente, acababa de enriquecer su soledad (Rojas, 1967, p. 243).

La obra de Sandor Marai: *El último Encuentro*, tiene aspectos similares a la novela de Rojas Herazo, en cuanto a elementos como la vejez, la venganza y la confesión, pero en Marai, predomina la particularidad de dos de sus personajes, en cambio *En noviembre llega el arzobispo*, todo se determina en el entrecruzamiento de destinos, en el tejido interpersonal que une a cada habitante del pueblo, desde lo más superficial, como compartir simultáneamente el calor que sofoca sus cuerpos, el aire caliente y los olores a naturaleza muerta; como la tendencia a la demencia y a la enfermedad, producto de una revancha con la vida que siempre esperan, pero que no llega.

Por primera vez se nombra la llegada del arzobispo, cuando Delina cuenta que Auristela le dijo que en noviembre llegaba el arzobispo. Es un episodio o microrrelato donde las dolencias, el reumatismo, la tos aparecen como portadoras de un mensaje de la muerte, una invitación a olvidar sus desdichas para entregarse al descanso eterno.

Y volvió su rostro hacia la ventana, hacia las nubes que empujaba la brisa de la tarde.

Entonces ella, siempre con los ojos fijos en los almendros, susurró distraída, como si volviera la hoja de un libro:

-¿sabes una cosa? Auristela me dijo anoche que en noviembre llega el arzobispo (Rojas, 1967, p.27).

Entre las disposiciones operativas planteadas por Barthes para el análisis del relato, encontramos la de coordinación como aquella que codifica las diversas unidades del texto que pueden estar separadas o superpuestas. En el caso de *En noviembre llega el arzobispo* se evidencian innumerables lexías que constituyen todo un discurso sobre una gramática del cuerpo enfermo y de la vejez, dejando al lector ante un gran campo de sentidos que ubican a la novela en el marco de lo que Eco llamo la obra abierta o para lo que el mismo Barthes implica una obra en construcción progresiva de sentido.

Vitelia, otra anciana de la obra se presenta desde la distorsión que encubre las identidades de ese continente gris en el que viven los ancianos en la modernidad. Esos seres que están siendo aislados de la participación social debido a que su cuerpo como campo de comunicación se oxida y envuelve al individuo en una especie de ostra tal como se relata en el siguiente fragmento:

Tan vieja que ya había regresado a una especie de repulsiva infancia, de olvido de sus órganos, de un deseo, lindante con lo vegetal, de persistir, de echar raíces en su mecedor. Oía pasar el tiempo confundiendo los años, los días y las horas como si anidara en el estuche de una ostra (Rojas, 1967, p. 273).

El cuerpo gastado niega los valores inmediatos de la modernidad relacionados con la juventud, la seducción y la vitalidad. El anciano es relegado, se vuelve símbolo patente de la fragilidad humana que el relato de la modernidad quiere negar, es aquel que en su avance hacia la muerte, en su proximidad al último aliento se convierte en alteridad, por eso el deseo de Vitelia en ser organismo vegetal, extenderse hasta el infinito echando raíces en la tierra, un panteísmo vital y cósmico que intenta negar su estado de ruina corporal:

Depreciación de uno mismo que finaliza con el empequeñecimiento del territorio, hasta que sólo queda un cuerpo inmóvil y casi inútil que necesita ayuda hasta para la satisfacción de las actividades más elementales. Retroceso progresivo de la simbolización de la presencia en el mundo y repliegue en una especie de territorio animal en el que lo simbólico es residual (Le Bretón, 2002, p.144).

4.3.2 Fragmento y locura

Las primeras 3 partes de la novela se concentran en Gerardo, personaje venido a menos mentalmente por culpa de una larga lista de vejámenes ocurridos en su vida y exploran el universo de la psicosis, de la esquizofrenia a través de un habitus que busca negar la realidad. Desde el inicio de la novela presenciamos un cuadro narrativo marcado por la locura y la alucinación. Gerardo, ser alienado por las fuerzas del destino, es el primero en proyectar fragmentos de locura y de escatología en su acepción de excreción, más que en la relacionada con la religiosidad y la vida de ultratumba, aunque ésta línea de la escatología si tiene su presencia especialmente por la cantidad de indicios y de señales propias de la enfermedad que se dan en la obra como mensaje de decaimiento y afección del cuerpo en su devenir hacia la muerte.

La locura, aparece manifestada en las aberrantes imágenes de Gerardo sumergido y disfrutando de la boñiga de las vacas. La violenta reacción del Jinete que maltrata a Gerardo a quien poco le importa el dolor es un centelleante torbellino en la novela que la acerca a la alienación y al caos. Estas líneas terminan con una hermosa imagen, una sinestesia que cierra como una sinfonía, una imagen profundamente violenta, dando un equilibrio al relato:

Extendidas las manos hacia atrás, agarraba la cuerda tratando de afirmar todo el peso del arrastre en sus muñecas y talones. Algo indefinible, desbocado encima y delante de él, frenó de golpe. Se oía un irritado silencio lleno de grillos (Rojas, 1967, p.12).

Más adelante la voz del jinete se describe con otra hermosa metáfora que contrasta con la violencia de toda la escena: “La voz hizo vibrar la cuerda como una descarga eléctrica” (Rojas, 1967, p.12).

Gerardo Diomedes Escalante reacciona y enfrenta al jinete, se enlazan en una pelea que es llevada al éxtasis de la locura de Gerardo cuando ve en el Jinete una gran bestia y reaparecen escenas religiosas en medio de las alucinaciones:

Cuando el gordo le hincó los dientes en la pantorrilla, (...) Gerardo bufó con los labios prensados a la tela del pantalón:

-No te robaras el pescado que nada en el agua bendita-. Y luego, mirando con angustia a la mujer inventada por la luz de la tarde, soltó a su presa y exclamó a toda voz:

-¡ Leonor, Leonor, ya lo tengo! ¡corre, trae el escapulario para ahorcar a la gran bestia! (Rojas, 1967, p.14).

La locura de Gerardo rebasa la rabia del Jinete, es decir, de su cuñado, que obnubilado por la fuerte sombra de las alucinaciones de Gerardo, prefirió terminar todo con un insulto, lo que indica que la locura en ésta ocasión triunfó sobre la fuerza física que en el capítulo no tiene otra expresión más que internarse en la mirada del Jinete:

Frenó la bestia y- respirando afanosamente, con los ojos enrojecidos por un odio que jamás encontraría reposo- le aulló a la figura inflada y medio desnuda que, entre las olas de yerba, parecía elevar una plegaria con los brazos abiertos:

-¡Loco hijoeputa, donde te vea te mato como un perro! (Rojas, 1967, p.14).

El Jinete lleva de regreso amarrado de una cabuya a Gerardo, dice que lo encontró en Tolú Viejo. Leonor es quien lo recibe. El Jinete se llama Nono. Gerardo es esposo de Leonor.

Doña Clementina, la madre de Leonor, también se encuentra en la casa y expresa un sentido de castigo:

Hasta cuándo tendremos que soportar este castigo (...) no es justo no es justo que hemos hecho nosotras (Rojas, 1967, p.16).

Y más adelante subraya mucho más su tristeza, pero relacionándola con el orden de los divino. Elemento que se hace constante en la obra, con esa marca propia de la expiación, del pecado que se paga:

-Mija, ¿Estaremos pagando algún pecado? (p. 16). Ante ello Leonor responde con una frase que le entrega al hilo conductor de la obra un carácter casi misional, donde el destino, definitivamente está dado desde los intereses de lo divino, y eso podría servir un poco como alivio:

-De esto no sé nada. Lo único que sé es que con Gerardo, con su locura, algo nos ha sido confiado (Rojas, 1967, p. 16).

Ese “algo” del que habla Leonor, ese pronombre indefinido que designa una cosa que no se puede o no se quiere nombrar, ese “algo” aguarda un secreto, un indicio o signo de toda una historia que se manifiesta en la locura de Gerardo, pero que muy posiblemente contiene toda una verdad oculta, oculta en la fe que embriaga a los hombres para negar el pasado, oculta en la vejez de Clementina, en la sobriedad de Leonor y porque no en la fuerza telúrica del Jinete que no tuvo más opción que descargar su rabia contra los fantasmas de Gerardo. La novela poco a poco va decantando ese algo, a través de un rostro, que lejanamente Gerardo por ahora sólo ve entre la luz, o por medio de la memoria de todo un pueblo, y desde la intensidad con que sus habitantes van entretejiendo sus vidas:

Doña Clementina vio entonces, como si lo iluminaran hasta sus confines con un relámpago, el tormentoso secreto que soportaba su hija (Rojas, 1967, p.16).

Regresan nuevamente en búsqueda de la ayuda celestial. Se reafirma la fuerte religiosidad, el relato católico que absorbe a los personajes dejándolos solos ante la adversidad, sumidos en el repetido vociferar de un rezo. Sin embargo, el deseo de descansar de aquel martirio hace que Leonor incluso, piense en la muerte de Gerardo en alguna de sus escapadas.

Gerardo intenta escapar de nuevo en el caballo, finalmente Leonor evidencia una humanidad tangible, al tomar distancia de los arrebatos de Gerardo y de su demencia y trata de ver allá dentro de ese gordo desnudo que intentaba escapar motivado por su esquizofrenia, aquel hombre que ella alguna vez conoció:

Dentro de él está Gerardo, “el verdadero Gerardo”, lo defendió Leonor ante sí misma. Se sintió hendida por una filosa compasión cuando suplicó en un arrullo, haciendo flotar sus manos como dos palomas:

-ven, amor mío, ven (Rojas, 1967, p. 18).

Gerardo regresa de su viaje, y le dice a Leonor que todo ha sido un mal sueño. La invita al charco de los cerdos, al fango donde él hunde sus pies, para quedarse dormido en los brazos de Leonor.

Leonor sintió que aquella escena había sido vivida alguna vez en otra vida, en otro sueño. Ya estaba preparada cuando él, con los ojos dormidos, cayó sobre su pecho (Rojas, 1967, p.19).

En la historia entre Gerardo y Leonor es el paso entre el relato del amor al relato de locura, llevándonos incluso a recordar algunos cuentos de Quiroga (2003) en su libro *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Una imagen de lo frágiles y humanos que son los personajes de la obra de Rojas. Las tensiones de las cuestiones básicas del mundo son puestas en una escena dialéctica, polifónica y busca seducir al lector situándolo en lugares comunes, en campos de enunciación que podríamos llamar umbrales, en los que el campo de la realidad se encuentra con el campo de la ficción, gracias a una complicidad emocional entre narrador, personaje y lector.

La novela tiene una sobreabundancia de símbolos que demarcan en Héctor Rojas una tendencia hacia la alegorización de sus personajes, quienes encarnan una síntesis de un destino intenso, de una realidad compleja, en choque con lo onírico, con la descomposición de un alma que contiene un secreto; pero que también es equivalente, como en el caso de Leonor a una capacidad absoluta para la compasión. Valor fundamental en el mundo religioso católico. Valores que desde Foucault, ponen a las culturas latinoamericanas, marcadas por un exagerado catolicismo, en desventaja frente a los países Europeos que le apostaron a una laicización, a partir de las ideas protestantes:

Va a nacer una experiencia de lo político que no hablará ya de una glorificación del dolor, ni de una salvación común a la pobreza y a la caridad, que no hablará del hombre más que de sus deberes para con la sociedad y que mostrará en el miserable a la vez un efecto del desorden y un obstáculo al orden (Foucault, 2006, p.91).

Pero es precisamente ese encierro cultural al que fuimos sometidos por España, por medio de un férreo catolicismo medieval, el que hace que en la literatura latinoamericana, especialmente en ésta novela de Rojas Herazo, la vida de los personajes este marcada por una absoluta soledad y por una destrucción corporal y psicológica casi telúrica, vibrante, que deposita toda su confianza en un constructo ideado para dominar.

La novela logra en algunos instantes plasmar una América que no se doblegó totalmente al poder católico. La sumisión a las cadenas de los principios católicos, se rompen cuando el

frenesí de la danza, del trago, de la música y la fiesta aparecen, allí se deja ver ese otro rostro: el de la multiculturalidad. Pero son estados de enajenación a veces muy restringidos. Bajtín, nos lleva a comprender esta situación con el concepto del mundo al revés. Donde la locura se carnavaliza, se hace parodia, se mantiene cercana al ámbito de lo grotesco. La locura de Gerardo, su cercanía con el mundo de los cerdos, del fango y del delirio es muestra de un espíritu alterado, excedido por la violencia.

4.3.3 Del relato erótico al relato de la locura: Gerardo y Leonor una microhistoria de la enajenación

En la parte ocho de la novela se regresa a la historia de Gerardo y Leonor, pero reconstruyendo su génesis en el hilo narrativo. Aparece un joven de 20 años y una mujer. Juego de la expresión que nos deja en manos de los indicios narrativos que se deben rearmar. Imagen furtiva, él mira por la ventana:

Cuando él se paró frente a la ventana. Parecía asomado a una celda, allá afuera, con el sol detrás de sus hombros y su cara veteada por la penumbra de un sombrero que se le antojó con escamitas de nácar (...) una mirada imperiosa y seductora hacia la chica. Él se inclinó y la miró con tal intensidad que ella se sintió desnuda (Rojas, 1967, p. 31).

El joven trae una encomienda a la señora Clementina de Algado, que le envió don Ulises, tío de la chica. La animalidad del chico en su seducción y atracción por la chica se describe desde los deseos primarios, ligados a la procreación, al arrebatamiento de poseerla:

(...)Explicó él con sus ojos flotando sobre una sonrisa tímida y sin embargo posesiva, acariciante, de animal que ha dejado atrás el terror y la soledad del camino y, sin saberlo pero ya con apaciguadora intuición, olfatea un hueco del mundo escogido para descansar y procrear (Rojas, 1967, p.32).

Imagen completa de la seducción, de la galantería, la semiótica del cuerpo que se disputa el discurso con las palabras para asegurar a partir de los gestos, de las miradas y el tono de voz, la aceptación del otro, la decodificación de un mensaje sin palabras impregnado de apetito erótico y potencialmente amoroso. Ambas partes entran en ese juego del miramiento y la finura. Es un microtexto que nos recuerda el amor cortés, o esas escenas del siglo XIX y principios del

XX donde la pose y la galantería eran fundamentales y que se describen magistralmente por Flaubert, Sthendal, Baudelaire, Gautier.

Sin embargo, pensaba en la felicidad de vivir con ella, de tutearla, de acariciarle largamente el cabello, o de ponerse de rodillas con los brazos alrededor de su cintura y bebiéndole el alma en los ojos (Flaubert, 2006, p.230).

Pero el dandismo del trópico que acota Rojas Herazo en éste fragmento es más telúrico, en el sentido que aduce a los detalles más orgánicos ligados al magnetismo de los cuerpos y por qué no de las almas:

-Tenga la gentileza de pasar adelante- invitó ella, dejando vagar sobre el rostro y las manos de él su asombro de venadilla que aparta con finos orificios respiratorios las yerbas en que ha permanecido oculta y allí, reflejado en el agua en que ambos abreven, contempla por fin al compañero (...) y él después de dejar su nombre flotando en la brisa como un olor o una consigna, la miró avanzar – delgada en la penumbra, el rostro de caoba pulido, dulcificado, por el brillos de los ojos marinos, con su paso estricto, de muslos prensados bajo la seda (Rojas, 1967, p.32).

La arrogancia del galán europeo oculta en sus manierismos y eufemismos las claves profundas del erotismo, siempre profundas en las líneas del cuerpo. En éste fragmento de *En noviembre llega el arzobispo*, el equilibrio entre lo adusto y lo poético amplía el contexto de la coquetería a esa pretensión primaria del arrebato sexual.

También encontramos como la mujer participa como receptora de estas acciones, ella también explora ese universo y disfruta profundamente, tal como vemos en el fragmento de la seducción, clonando la experiencia no sólo desde al varón que se dispone a enamorar sino desde la hembra que se dispone a entrar en el juego.

Otro autor que magistralmente expuso en la literatura las texturas narrativas del juego idílico fue Goethe:

¡Ah que sensación tan grata inunda todas mis venas, cuando por casualidad mis dedos tocan los suyos, o nuestros pies tropiezan debajo de la mesa! Los aparto como de un fuego, y una fuerza secreta me acerca de nuevo a pesar mío. El vértigo se apodera de

todos mis sentidos, y su inocencia, su alma cándida, no le permiten siquiera imaginar cuánto hacen sufrir estas insignificantes familiaridades (Goethe, 1969, p.609).

Esta apertura del relato amoroso que poco a poco se fue constituyendo en la literatura tuvo muchas variables, pero es esencial el hecho de determinar algunas características particulares de éste desde la narrativa latinoamericana, especialmente desde la novela *En Noviembre llega el arzobispo*, que puede dar ciertos atisbos, líneas o aspectos que nos permiten entender como desde el trópico las realidades del cuerpo y el gesto asumen otra disposición cuando de entablar un diálogo transversalizado por el deseo se trata.

En ésta microhistoria de la novela, cada línea va adquiriendo un matiz más agudo, el narrador establece un tono cargado de percepciones y sensaciones más atrevidas, más reveladoras sobre este primer encuentro de dos personajes tocados por el deseo.

Todo el cuadro se erotiza, el espacio y los objetos que rodean la escena entran en juego bajo la figura de un lívido poetizado, construyendo un entorno que se devora así mismo bajo un tiempo erótico que sólo se determina por las pulsaciones de los personajes:

Y las palabras de él un poco más tarde, mientras le lamía el cabello, las mejillas, los brazos, con su lenta, con su hambrienta mirada de oro. –“todo esto” agrupó en un gesto de enternecida posesión las paredes, el techo de paja, el resplandor de los almendros sobre la mesa y los muebles del comedor (...) el patio al fondo, susurrante, elevado por el guiño solar entre las ramas a un límite de purificación y de música (Rojas, 1967, p.32).

Se focaliza aquel momento desde el deleite del otro, el espacio se hace íntimo definiendo los puntos concéntricos de las relaciones interpersonales como lo diría Jesús García Jiménez. Estas presencias denotan que los espacios narrativos no son vacíos, por el contrario, remiten a dualidades tales como presencia-ausencia, proximidad-distancia.

Hay espacios que agotan en la acción el motivo de su existencia, espacios opresivos o proyectivos que actúan sobre el corazón de los personajes (García, 1993, p.353).

En este caso el espacio se proyecta psicológicamente sobre los personajes erotizados por su atracción. La energía fluye y se posesiona en la mirada y el corazón de los personajes, incluyendo al narrador que se fusiona sutilmente para hacer ver al lector desde dentro de la

conciencia de los personajes. Severo Sarduy en su ensayo escrito sobre un cuerpo nos conecta con esos atisbos de libertad erótica que en obras como las de Sade, no sólo poseen y se irradian en los cuerpos sino también en los espacios:

Como un actor que, entre bambalinas, espera una imagen, la pronunciación de una palabra, una luz para adentrarse en el espacio de lo abierto, de la mirada, del Otro, así el héroe sádico espera, en el ensayo orgiástico de cada noche, la formación de la escena en que la realidad será el dibujo de su deseo (Sarduy, 2013, p.32).

Esa fijación en los objetos que fueron testigos de aquel primer encuentro los eleva a lo simbólico, porque el sujeto enamorado o pasional, se deja poseer por ese mundo.

El enamorado vive un estado en el cual se deja poseer o apoderar por la realidad con que se encuentra, realidad que se le ofrece, obviamente, en el horizonte del ser que ama, alusiva a él de forma metafórica o metonímica (Trias, 2006, p.47).

Aquel momento fugaz de enamoramiento y seducción es llevado a su más antagónico estado: La violencia. Ambos personajes van siendo descritos en un flash forward, desde una escena en la que se descubre que ambos personajes son Leonor y Gerardo, soslayando cómo fue la llegada de la locura a la mente de Gerardo.

A los cuarenta y cinco días de nacido el segundo hijo, con motivo de una discusión baladí, él la cogió de los cabellos y – acezando, con una sonrisa petrificada, descalzo y con la camisa fuera del pantalón- la arrastro por el sendero bordeado de trinitarias (el que regaban todas las mañanas con residuos de café) y, aplastándola contra el brocal, trató de arrojarla al pozo (Rojas, 1967, p.33).

En éste punto de la novela hay un quiebre total donde hábilmente se pasa del enamoramiento hasta la posesión de la violencia y la locura en uno de los personajes. Locura que llega de súbito y que Gerardo presentía al pensar que su suegra utilizaba el escapulario que le había regalado el día de su matrimonio con Leonor para confabular contra su salud. Este indicio nos muestra como ya el personaje tiene síntomas de que las cosas no estaban bien. Al poco tiempo sucede uno de los hechos de mayor violencia en la novela, y que al final termina en la enajenación de uno de los personajes y su ruptura con la realidad.

La literatura latinoamericana, al igual que la universal y los clásicos, también hacen gala de una gran colección de locos, llámense perturbados mentales o aquejados de melancolía, histeria o demencia. El propio Gabriel García Márquez representa el caos de un mundo con personajes como Arcadio Buendía, el fundador de la estirpe Buendía. Otros autores como Diamela Eltit, (Lumpérica, 1983) Jorge Volpi (El fin de la locura, 2004) Luisa Valenzuela (relatos en Cambio de armas, 1982), Laura Restrepo (Delirio, 2004), Ricardo Piglia (Respiración artificial, 1980), para hablar de los contemporáneos, utilizan el tema del desvariado, el loco o el delirio para transmitir mensajes sobre un mundo resquebrajado o en descomposición (Sánchez, Elvira. Locura y literatura: La otra mirada. Elvira Sánchez-Blake. Michigan State University. <http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V4N2/art2.pdf>).

La locura asociada a la agresividad en Gerardo supera todos sus vínculos con la realidad, va más allá del amor que sentía por su esposa, la posesión de una fuerza excepcional que lo mueve y lo impulsa a los más insospechados actos aparece en la novela, como un intertexto que le da al relato un aire de hastío y sordidez, donde la incompreensión es develada a través de la mirada perdida del personaje y ante el sufrimiento que padecen aquellos que poco a poco fueron siendo testigos de la caída de Gerardo a ese abismo solitario de la demencia.

Lucharon en silencio, apenas con un forcejeo sofocado, lleno de pena, sin entenderse, con preguntas mordidas y avergonzadas por parte de ella, con una angustia y un poderío por parte de él, hiriéndose con las uñas, arrancándose mechones de pelo y llorando (Rojas, 1967, p.33).

La llegada de la demencia es acompañada de un signo físico que luego lo caracterizó: la gordura. Gerardo se convierte en un personaje carnalesco y grotesco en la novela, pero su esencia está marcada por el dolor y la tristeza de su destino, al hacerse un ser silvestre que se mimetizaba con los cerdos.

Engordó malamente, despeñando el vientre contra los muslos. Rondaba bajo los tamarindos comiendo frutas que encontraba entre los desperdicios, asustando a las gallinas tirándoles piedras o fomentando gruñidos de inquietud a los tres cerdos (Rojas, 1967, p.33).

Encontramos una acentuación en la caracterización del personaje a partir de su aspecto físico, esa relación semántica entre forma y fondo en la que el autor yuxtapone un juego de figuras descriptivas tales como la prosopografía y la etopeya para constituir un eje inseparable entre la imagen física de Gerardo y su universo emocional, determinando una retórica del retrato en la obra, donde el lector conduce su interpretación desde la sensorialidad pictórica que Rojas Herazo logra recrear. Este fue un legado narrativo del naturalismo y el realismo francés siendo grandes maestros de ésta técnica Zola y Balzac. El aspecto físico de los personajes logra revelar parte de su universo interno, sus temores, pasiones, intereses. La descripción detallada de la gordura de Gerardo, focalizando hiperbólicamente la figura de un cuerpo que empieza a hacerse amorfo, tal como se fue volviendo su mente: díscola.

Insultaba suavemente, casi tierno, con palabras que parecía escoger con lucida ignominia (Rojas, 1967, p.33).

Recordemos a Eco cuando en la Historia de la Fealdad se refiere a estos seres que decantan una relación psicológica y corporal:

No obstante, la búsqueda de lo interesante y de lo individual, de lo grotesco, conduce también a imaginar la deformidad que arrastra a un destino trágico a quien, aun teniendo un alma bondadosa es condenado por su propio cuerpo (Eco, 2011, p.293).

Sin embargo, en este caso la deformidad del cuerpo está sujeta al delirio que vive Gerardo, es el drama humano que lo aproxima a la animalidad, a la compasión de quienes lo aman. Pero la locura es también una respuesta a la violencia y al opresor su delirio es insolente e indómito tanto que se lleva por delante con una inocencia animal a los seres que más quiere.

4.3.4 Mendieta: monstruo humano

Es clave analizar la forma como el enajenado hace su aparición especialmente *En noviembre llega el arzobispo*, ya que si bien Gerardo se enferma y se auto-margina en las periferias de su casa en compañía de los cerdos, existen otras potencias encarnadas en personajes autoconscientes de su perversión y que se estipularían en palabras de Foucault (2001) desde la obra *Los anormales* como individuos peligrosos.

En la novela se entrecruzan ambas figuras, el enajenado y el individuo perverso bajo la figura del soberano arbitrario de Foucault, que en el contexto latinoamericano, en éste caso el colombiano, aparecería como el gamonal de pueblo. Su autoridad se ejerce desde la racionalidad violenta, expresada en la expropiación de tierras, la violencia psicológica y el asesinato como ejercicio de dominio y consumación de su proyecto de vida en tanto individuo perverso, separado del loco y el enajenado. En la literatura latinoamericana la proliferación de déspotas es un tema recurrente, pero ésta figura es tratada desde diversas ópticas, en el caso de Leocadio Mendieta, se penetra en su siniestra psicología, en su frialdad y humanidad oculta.

Leocadio Mendieta, gamonal del pueblo en la novela *En noviembre llega el arzobispo*, es culpado por Leonor de ser el causante de la locura y de agravar la crisis de su esposo Gerardo, al recordar como él los presionaba para el pago de su casa. Pero Leonor, no sólo lo culpa por la hipoteca que reclama, sino que describe la lascivia con que disfrutaba al ver a Gerardo en su penosa condición.

Él puede robarnos la casa cuando quiera incluso creo que ya lo ha hecho. Pero ha venido aquí todas las tardes y, conociendo la debilidad de Gerardo, le ha traído libros y periódicos y le ha hecho que se meta toda esa basura en su cabeza para enloquecerlo. ¿Has visto cómo goza cuando lo ve corriendo y gritando por el patio? (Rojas, 1967, p.35).

Leocadio Mendieta es visto como un ser profundamente malo, su vigor radica en esa experiencia de maldad como dice Foucault (2001) “pertenencia del deseo del sujeto a la transgresión de la ley: su deseo es fundamentalmente malo” (p. 31). En este caso su deseo es el hundimiento del otro en el ocaso de una vida perdida en la locura. Leonor incluso relaciona a Leocadio con cierta fuerza sobrenatural, como una presencia maligna que busca la posesión:

No, él no viene a eso. Viene únicamente a mirar a Gerardo, a ver su obra, a verlo llorar y ensuciarse con los puercos. Cuando eso acabe – remató con rígida convicción- se lo llevará (Rojas, 1967, p.36).

Foucault reseña algunos elementos constitutivos a la perversión, estas características forman a lo largo de la novela y no sólo en el fragmento relacionado con Gerardo Diomedes Escalante, todo un rasgo identitario de Mendieta:

Categorías que yo llamaría categorías elementales de la moralidad, que se distribuyen alrededor de la noción de perversidad y son, por ejemplo, las de “orgullo”, “empecinamiento”, “maldad” (Foucault, 2001, p.41).

Vemos como Leocadio Mendieta, cumple con éstas categorías y las desarrolla en su interacción con Gerardo, pero también con la familia de Gerardo. El empecinamiento con Gerardo se radicaliza en esa búsqueda de enloquecerlo cada vez más y disfrutar con eso (maldad). Y con la familia de Gerardo al visitarlos todos los días para recordarles la hipoteca (orgullo, empecinamiento y maldad).

Mendieta ejerce su control a través de la presión psicológica, tanto que la señora Clementina y Leonor entran en estado de angustia y ansiedad, viviendo ya en un mundo trazado por el umbral entre la realidad y la fantasía:

Sí – continuó Leonor transfigurada, sin oír a la madre, mirando tercamente un sitio de la noche- yo he visto a Caramelo esconderse cuando él llega y he visto el remolino de hojas que se forma bajo los mangos cuando se sienta en el taburete de la cocina (Rojas, 1967, p.36).

La figura del gamonal, el expropiador de tierras tiene su filiación con el déspota y el tirano. El monstruo moral emparentado con el criminal:

Hay una especie de simetría entre el criminal y el déspota que en cierto modo se tienden la mano como individuos que, al rechazar, ignorar o romper el pacto fundamental, hacen de su interés la ley arbitraria que quieren imponer a los otros (Foucault, 2001, p.90).

La sobrevaloración por parte de Leonor y la señora Clementina sobre la perversidad de Leocadio Mendieta y el abuso de poder que él ejerce a partir de su poder económico sobre ellas, las lleva a identificarlo con el Monstruo Humano de Foucault, su forma desplegada de fuerza moral y física que irrumpe y viola la ley, dejándola sin voz. Mendieta como hacendado y dueño de tierras ejerce una táctica del poder a partir de su legitimación social desde el juego de hipotecas, que luego cobrará para despojar. Un asistencialismo aparente que sólo busca someter al otro, arruinarlo hasta llevarlo a la locura. Leonor refutando a su madre sobre los intereses de Leocadio Mendieta dice:

¿Quién ha robado, con el famoso negocio de las hipotecas, más de la mitad de las casas de éste pueblo? ¿Quién acapara y pone víveres el precio que sele antoja? ¿Quién les roba, lata por lata, cambiándoselas por ron que él mismo destila en sus alambiques, las cosechas de arroz a los campesinos? (Rojas, 1967, p.34).

Esa figura del gamonal latinoamericano bárbaro y machista que cercena a su gente mantiene el fuerte lazo con el déspota europeo quien:

Es aquél que por su existencia misma y su mera existencia, comete el crimen máximo, el crimen por excelencia, el de la ruptura total del pacto social por el cual el cuerpo mismo de la sociedad debe poder existir y mantenerse (Foucault, 2001, p.91).

Mendieta consciente de los instrumentos de la modernidad para controlar, poseer y administrar los bienes, reconoce que la falta de acceso de gran parte de la población a la educación y el desconocimiento de éste aparato jurídico-administrativo por parte de ellos lo perpetuará como aquél que ejerza su poder por medio de la manipulación y la distorsión de la norma. Cuando se habla de las hipotecas como un artilugio usado por Mendieta para expropiar, vemos una constante del latifundista latinoamericano y especialmente el colombiano. Escenario que nos acerca a la novela de violencia ya que tiene fuerte relación con la insurrección, el desplazamiento, la usurpación y con todas las prácticas que de allí se desprenden y que fueron esencialmente propias del universo rural colombiano.

La novela de Rojas Herazo tiene entonces un giro político importante, lo hace de una forma muy sutil, encadenándose a ese principio que Gabo y Cortázar le dieron a ese fenómeno literario llamado Boom. García Márquez (como se citó en Sohn, 1978) dice:

Lo que ustedes llaman Boom de la novela latinoamericana no fue un fenómeno literario sino político (Sohn, 1978, p.1).

Cortázar (como se citó en Sohn, 1978) también manifestó “que se inclinaba desde lo fantástico y metafísico hacia lo histórico-realista basado en el mensaje de denuncia contra la dictadura, el terror y la violencia” (Sohn, 1978, p.2).

La novela de Rojas Herazo sobrepasa la novela de panfletaria o de simple denuncia, a través de la riqueza estética que configura todo un andamiaje poético y narrativo, de un lenguaje desbordante un estilo muy vanguardista, asimilando las técnicas de la novela europea del siglo XX y los elementos arquetípicos de Faulkner como los relatos familiares que tienen un foco: La casa. Elementos que parte de los escritores e intelectuales de la costa acogieron conjuntamente con la original mezcla de la tradición oral y la modernidad occidental, según como la plantea el colombiano Raymond Williams.

Mendieta es una proyección de una parte de esa minoría dueña de las tierras en Colombia, que por medio del abuso irrumpió en la propiedad del otro; a pesar de que la obra fue escrita hace ya cincuenta años, la realidad actual no ha cambiado mucho, por el contrario la máquina jurídica se ha asociado con actores armados llevando al desplazamiento masivo de pequeños campesinos a las grandes ciudades. Como lectores del siglo XXI, vemos una novela actual, que desde relatos íntimos y familiares nos permite penetrar en esas ironías de país, donde estamos condenados a escuchar una misma canción. William Ospina pone esta realidad de manifiesto:

En Colombia la propiedad vive hoy conflictos idénticos a los que caracterizaban las tropelías de los conquistadores del siglo XVI. Millones de pequeños propietarios de tierras han vuelto a ser despojados a finales del siglo XX y a comienzos del XXI, como lo habían sido las poblaciones de pequeños propietarios campesinos de la violencia de los años cincuenta, y como lo habían sido antes con las guerras civiles del XIX: expulsados para siempre de sus tierras a través de un fenómeno cuya repetición cada tantas décadas sólo revela que algo esencial de la democracia no logró ser instaurado en nuestro orden social (...) la violencia, a veces tolerada cuando no patrocinada por el propio Estado, siguió siendo el ominoso manantial del orden legal (Ospina, 2013, p.14).

La novela explora estéticamente la manera de visualizar esa crisis de la modernidad, esa paradoja latinoamericana entre lo moderno y lo premoderno al instalar a través de la presencia de un personaje como Mendieta, la ausencia de Estado, la ausencia de un aparato protector de la vida y la propiedad. Mendieta despliega su hostilidad, sobre los pobladores del pueblo en la novela, sobre sus parientes, porque en un pueblo pequeño todo tiende a la endogamia. Es muy particular el hecho de que pre-existan lazos fuertes entre los personajes, por ejemplo, la forma como el narrador nos deja sospechosamente unos indicios sobre un pasado entre la vieja Clementina y Leocadio Mendieta, ya que ella insiste en defenderlo:

-De todo lo que pasa en este pueblo quieren siempre culpar a Leocadio Mendieta. Todo se lo acumulan a él más adelante le dice a su hija: “Ahora resulta que Mendieta no sólo es culpable de todo lo malo que ocurre en este pueblo sino que también es el mismísimo diablo” (Rojas, 1967, p.36).

Mendieta quien había llegado una tarde mil ochocientos noventa y seis a Cedrón, compró una casa sin conocerla, sus escrituras con manchas *rojizas en sus bordes* ya anuncian el futuro oscuro del pueblo y de la misma familia que vivirá en esa casa. Su frase, sus palabras, la carga ilocutiva del poder se abren camino en las calles de Cedrón: “te meto un tiro si me robas”, el escarmiento ante el sacrilegio de faltarle al buitre que coge y escoge lo que desea como mensaje de su ferocidad:

El otro sabía que era cierto. Estaba en el pretil del salón del billar, sentado en una banqueta la noche en que lo vio disparar (...) levantaron al herido y lo llevaron a uno de los ranchos del barrio de los arrieros. Once días después, con un brazo menos, salió por el camino de Ovejas. “Son cosas de Leocadio Mendieta” y allí quedó todo. Una justicia más honda, de un oscuro e imprecisable poder, había fallado a favor (Rojas, 1967, p.52).

La figura del gamonal y el explotador se resume por medio de una imagen, de un símbolo, es una fuga estética de Rojas el de establecer relaciones semánticas con los animales. La personalidad se define al estilo pictórico de los bestiarios, formando toda una fauna de voluntades y egos. A Leocadio se le relaciona con el buitre, aquel que quiere ser dueño hasta de lo podrido, una vista derramada a todas partes, a todas las tierras de las que quieres ser dueño.

Fue allí seguro de lo que quería, confiando tercamente en sí mismo, como si alguien lo hubiese esperado sentado en la casa vacía para fundirse con él y desgarrar entre los dos – en un mismo organismo, en una misma voluntad que se hacía visible en sus hambrientas facciones de buitres- el secreto del pueblo, aquello que una vieja y anónima voluntad le tenía deparado desde antes del nacimiento, incluso desde antes del nacimiento del propio pueblo, entre las calles y las techumbres polvorientas (Rojas, 1967, p.52).

El comienzo mismo de Mendieta nace en la ruina de otros, su machismo es el complemento perfecto. La violencia y el sexo en la posesión el cuerpo de las mujeres, conectado con esa incapacidad de amar que le otorga su insoslayable animalidad. Leocadio compra a Etelvina a una tía alcahueta, vio en ella una hembra paridora de senos espesos. Una escena traída de la obra de Fernando de Rojas *La Celestina*, del negocio humano del cuerpo y sus placeres. Aquí se compra el alma y el cuerpo de Etelvina, del que constantemente se relaciona con una yegua.

El primer hijo llegó en agosto del año siguiente a aquel en que Leocadio Mendieta la compró como si fuera una yegua. Cada año, con la misma regularidad en que los árboles del patio daban su cosecha, ella se encerraba en el pañol a deshacerse –sin queja, en silencio, con la ayuda casi innecesaria de una partera negra- de aquella sobrecarga que la había hinchado durante nueve meses. Desde el principio entendió bien a su amo (Rojas, 1967, p.53).

Las constantes alusiones a unidades narrativas del mundo del comercio, de la lógica del costo beneficio, llega a los límites de la biología y el alumbramiento de hijos como si fueran una divisa adquirida o una simple transacción económica de bienes que se suman a los caballos y a las tierras adquiridas por el gamonal. Esta correlación de segmentos según Barthes coadyuva a la totalidad del relato, a su maduración, ya que en él todo es funcional.

El machismo, el sexo, la violencia, y el dominio son figuras recurrentes. El machismo desdibuja valores fundamentales como el del respeto al interior de la familia. La comprensión del otro como un ser sintiente y emocional es borrado por la energía primaria y primitiva de Leocadio.

-No puedo, no puedo hacerlo sin sangre –confesó él con trémula indignidad. Se arrodilló frente a ella, y, desconocido, hundiéndole las uñas y quejándose, empezó a lamerla como un perro. Recibía la noticia de los sucesivos nacimientos de sus hijos con la misma indiferencia con que, cada tres meses, acogía los comunicados de su capataz sobre las yeguas que parían manadas. Por eso los muchachos crecieron como manadas (Rojas, 1967, p.54).

Esa asociación constante con la animalidad con el estado salvaje de un sexo agresivo que posee al otro sin la mediación de una pasión sentimental, de un logos que le confiera plenitud anhelo satisfecho.

La afueteaba apretando los dientes y sonriendo, el pelo revuelto y sudorosa, casi de metal, la filuda nariz de cóndor (Rojas, 1967, p.54).

En diferentes obras de la literatura latinoamericana se alcanza a plantear el hecho de que el machismo pueda adquirir una categoría de institución. Cobijada por una interpretación amañada del cristianismo, un desprecio regular a la mujer. En *Pedro Páramo* y *La ciudad y los perros* dominan escenas cargadas de Prepotencia sexual y arrogancia masculina, crueldad y violencia (...) continuos alardes de hombría o de desprecio a la vida y abusos sexistas aparecen en la narrativa del siglo XX (...) también nos cuenta la literatura cómo la sociedad, acostumbrada a grandes dosis de sexismo, exige constantes e innecesarias manifestaciones de virilidad. Y reflexionando sobre la marginación femenina, llama la atención la pasividad de la mujer (Suárez, 2004, p. 375-376).

Para Etelvina, la esposa del gamonal, la resignación y el sufrimiento eran su naturaleza, el amor animal que su esposo proyectaba en ella y sus hijos era de una fiereza tan nociva que terminó él mismo condenando a su linaje a la frialdad y a la náusea.

4.3.5 Gerardo Escalante y José Arcadio Buendía: Hijos de un mismo árbol

El paralelo de Gerardo enloquecido y ensimismado en el patio de su casa, perdido en su propio tiempo bajo los mangos nos lleva irremediablemente a *Cien años de Soledad* y la gran similitud con José Arcadio Buendía viviendo su soledad en el patio de Úrsula Iguarán.

Gerardo en su sordidez y enajenamiento viaja a los confines de la locura a través de la lectura de viejos periódicos cuando se cansaba de lanzar “*vergonzosos* vocablos” contra los cerdos.

El patio de la vieja casa costeña se convierte así en el sanatorio de estos locos literarios. El árbol es el testigo concreto de sus largos desvaríos y termina siendo un leal amigo de infortunios, él es sombra que cuida al loco, su hogar, su compañía hacia el delirio.

Gerardo en la novela *En noviembre llega el arzobispo*, ausente de una racionalidad terrenal acostumbraba según lo describe el narrador a pasar sus tardes bajo el árbol de mango:

Otras veces se sentaba a leer viejos periódicos bajo los mangos. La cabeza – concentrada, con duras perforaciones de sol en las guedejas, los párpados reposados y la nariz distendiendo sus aletillas sobre los labios negligentes- semejaba la de un pacífico monarca estudiando en su jardín los planos de una batalla (Rojas, 1967, p.34).

Mientras tanto José Arcadio Buendía en la novela *Cien años de soledad*, después de un ataque de histeria, muy similar al de Gerardo de *En noviembre llega el arzobispo* es llevado y amarrado a un viejo castaño del patio donde permanecería hasta su muerte.

Se necesitaron diez hombres para tumbarlo, catorce para amarrarlo, veinte para arrastrarlo hasta el castaño, donde lo dejaron atado, ladrando en lengua extraña y echando espumarejos verdes por la boca (García, 2008, p.97).

En ambos momentos de las obras, tanto Gerardo como José Arcadio son invadidos por un arrebatado éxtasis de fuerza y violencia que los enceguece y los conduce a la destrucción del otro. Su conciencia y cuerpo son tomadas por una fuerza extraña que indica la llegada de ese nuevo habitante a sus mentes: La enajenación. Ambos personajes son fuerzas orgánicas dentro de

las novelas, su caracterización estriba entre el arrebatado y la violencia. Ambos términos podrían asumirse como sinónimos, pero gracias a la excelente analogía hecha por el filólogo Barcia Baca, podemos aclarar en qué momentos son hombres arrebatados o cuándo son hombres violentos:

Violento es el que atropella, el que viola el que abusa de la fuerza. Arrebatado significa más bien aturdido. El violento no se contiene; el arrebatado no oye. La violencia es coacción: un atentado; el arrebatado es vértigo: una especie de frenesí (Barcía, 1954, p.515).

Al terminar tal desborde de fuerza física y violencia, entran en un estado de alejamiento, de enajenación, donde proyectan una paz insólita, de otro mundo, que los acerca a la sumisión y a la inocencia.

Cuando llegaron Úrsula y Amaranta todavía estaba atado de pies y manos al tronco del castaño, empapado de lluvia y en un estado inocencia total. Le hablaron, y él las miró sin reconocerlas y les dijo algo incomprensible. Úrsula le soltó las muñecas y los tobillos, ulcerados por la presión de las sogas, y lo dejó amarrado solamente por la cintura. Más tarde le construyeron un cobertizo de palma para protegerlo del sol y la lluvia (García, 2008, p.97).

La puesta a distancia y la exclusión del individuo anormal son temas que Foucault retoma desde una perspectiva diacrónica, y que fue asumida como una práctica social constante en la cultura humana y que para Foucault son:

Efectos y mecanismos de poder que se ejercen sobre ellos como mecanismos y efectos de exclusión, descalificación, exilio, rechazo, privación, negación, desconocimiento (Foucault, 2001, p.49).

Muchos críticos han planteado la cercanía entre Gabo y Rojas Herazo en sus aspectos temáticos. Se apela constantemente a ciertas líneas de escritura tipificadas en elementos estructurantes propios de la novela faulkeriana. Para Raymond Williams se expresan similitudes en temas como la mezcla entre lo moderno y lo tradicional, una fuerte experiencia de una noética de la oralidad, fuerte presencia del mito y la casa donde el patio es el espacio narrativo de implosión y altamente conectado a los personajes. El patio de *En noviembre llega el arzobispo* puede asumir un viento gélido de expiación, puede constituirse en sitio de olvido, en sitio de

reposo, en excusa para pensarse y re-pensarse, en lugar mítico y en punto de lectura para el exorcismo de los males como en el caso de Gerardo bajo el árbol de mango.

Raymond Williams en su texto *Novela y Poder en Colombia 1844-1984*, describe la relación existente entre las obras de García Márquez, Cepeda Samudio y Rojas Herazo. Hace un análisis interesante sobre la oralidad retomando la obra de Walter Ong. Pero es en esencia el valor de la casa, la familia, el patio como cronotopos del viaje interno de los personajes en su viaje hacia sí mismos.

El fin en la novela *Cien años de soledad* de José Arcadio Buendía se anuncia desde un presagio de Aureliano Buendía a Úrsula, lo llevaron nuevamente a su cuarto después de una prolongada estancia en el castaño del patio. Él viajaba en sus sueños a distintos cuartos y regresaba, se iba de cuarto en cuarto moviéndose como entre espejos que confunden el más allá, con la realidad, viajes psíquicos en los que dialogaba solamente con el fantasma de Prudencio Aguilar.

Pero una noche, dos semanas después de que lo llevaron a la cama, Prudencio Aguilar le tocó el hombro en un cuarto intermedio, y él se quedó allí para siempre, creyendo que era el cuarto real (...) vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa (García, 2008, p. 166).

Gerardo Escalante *En noviembre llega el arzobispo*, capítulo 41 es llevado por su esposa al asilo La Quinta, su mente enajenada, lo hace ver al final iluminado por el resplandor de los almendros y el sol. Fueron cuatro largos años de enajenación y condena al delirio bajo los árboles del patio, azuzando los puercos y leyendo periódicos bajo los tamarindos. Leonor que hasta el final aceptó su condena al patio del loco, a ese amor enfermizo, fue casi obligada por su tío y su abuelo a llevarlo a lo que Foucault llamó el gran encierro, al confinamiento, la internación; la nueva patria de la locura.

El tembloroso por la trepidación del fotingo, con una sonrisa fija entreabriendo los labios, seguía mirando la calle que desembocaba en el cementerio. Leonor acarició su mano gordezuela, aristocrática, abandonada sobre el borde del automóvil. Entonces él volvió el

rostro y la miró con sus ojos antiguos, con el sufrimiento de quien al fin, -en un instante cualquiera de la tierra, bajo el relente de unos almendros- ha comprendido y dice:

-Tú mereces la paz, hija mía.

Y la beso en la mejilla y ella sintió, al aspirar en su aliento el ya casi olvidado olor a palito de limón, que era Gerardo, el verdadero Gerardo (Rojas, 1967, p.194).

Es así como ambos personajes de las dos novelas cierran su participación en los relatos. Dos seres perdidos en el colapso de sus mentes, ligados a la naturaleza del patio, al estado silvestre del que hacen parte, al viento y al sonar de las hojas secas, a la lluvia que penetra su piel en la intemperie. El uno muere perdido en las dimensiones de un Macondo fantasmal en la compañía de Prudencio Aguilar, el otro es internado y se pierde por la carretera de Cedrón, mientras el horizonte deja ver el viejo automóvil donde es llevado el loco como un “insecto frágil, irreal, volando sobre el polvo” (Rojas, 1967, p. 195).

4.3.6 Breve cuadro escatológico y grotesco en los personajes de *En noviembre llega el arzobispo*

Desde el inicio de la novela, es constante la alusión a la enfermedad, a lo grotesco, a las sustancias orgánicas, a la decrepitud, al quinismo, a la animalidad. Muchas de sus descripciones están relacionadas con el cuerpo, con lo orgánico y su composición y descomposición; aquello que se expulsa, que se elimina por vejez o por exceso.

Inclinó su peso, varias veces sobre una y otra pierna, con el temblor angustioso de un niño que tuviera urgencia de defecar, hasta que al fin disparó el alerta (Rojas, 1967, p.9).

El cuerpo sobrecargado de sustancias que se han de expulsar a veces de forma inconsciente, otras de forma consciente; para que ese orgánico sentido de abundancia encuentre su salida. No sólo se expulsa el odio contenido, también la materia viva de ese odio:

No era sudor. Era como si la pulpa de que estaba tejido se la estuvieran exprimiendo. Apretó los dientes y abrió las narices y los labios para respirar con furor (Rojas, 1967, p.11).

Umberto Eco y Sigmund Freud en sus libros *Historia de la fealdad* y *El Malestar de la cultura* respectivamente, se refieren al ámbito de lo obsceno desde una perspectiva histórica y antropológica.

En efecto, el ser humano siempre se ha encontrado incómodo (al menos en la sociedad occidental) ante todo lo que se refiera a los excrementos y al sexo. Nos producen repugnancia y por tanto, consideramos feos los excrementos (los de los demás, incluidos los animales, mucho más que los nuestros) (...) esta incomodidad se ha expresado a través del pudor, o sea, del instinto o el deber de abstenerse de exhibir y referirse a ciertas partes del cuerpo y a ciertas actividades (Eco, 2011, p.131).

La primera parte tiene como personajes a Gerardo, a Leonor, a Clementina y al Jinete. Se abre la narración con una fuerte imagen en la que lo orgánico es constante, especialmente por Gerardo. Se relata la llegada de un hombre extraño, muy respetado y que genera temor, al final este hombre sumerge a Gerardo, que en apariencia es un niño o más bien un adulto con cierto retardo, al lodo formado por las boñigas de vaca. Gerardo lo disfruta, se excita.

El barro como apunte inicial, nos conduce en una grieta semántica indirecta, un lejano eco de lo barroco, de lo sobrecargado, de la tierra vestida de humedad y pantano. Gerardo, el gordo es el esposo de una hermana del jinete (Leonor). Al jinete le da ira ese raro fetiche, ese gusto por la mierda, por las heces.

Aquello que sale del cuerpo en descomposición, es nuestra misma esencia descompuesta. Una narrativa del cuerpo en todos sus estados y la enfermedad es el tiempo mórbido de lo que está desajustado y muestra síntomas que deben ser descifrados. Un espacio del cuerpo es corroído y Rojas Herazo en sus personajes narra en escala de signos-síntomas estos fenómenos.

El golpe seco, asestado por un verdugo desdeñoso, lo doblegó tosiendo. Un gargajo asomó por uno de los orificios de la nariz. Aspiró ruidosamente y se pasó el brazo por el rostro (Rojas, 1967, p.40).

Roland Barthes en el capítulo *Semiología y medicina* de su libro *La aventura semiológica* hace una aproximación al funcionamiento de los signos en la lectura del cuerpo y de los estados patológicos en los que:

El médico relaciona todos esos síntomas mórbidos, es decir, los signos con una enfermedad que tiene su lugar en el cuadro nosológico. El lugar del cuadro nosológico es entonces simplemente un nombre, es la enfermedad como nombre (Barthes, 1990, p.273).

El valor implícito en la novela de Héctor Rojas Herazo es que en su proceso narrativo, presenta estos signos-síntomas a través de un lenguaje cargado de insolencia y una mirada despreocupada del mundo de lo grotesco, desde un lenguaje objetual y sinonímico que hace ver la enfermedad desde la semántica misma de cada fragmento. El lector entra en ese proceso de desciframiento ya que “la enfermedad se define en cuanto nombre, se define como concurso de signos” (Barthes, 1990, p.275). La novela juega con los significantes que definen el estado del cuerpo de muchos de sus personajes, se da un juego de reversibilidad. Sólo a partir de esas manifestaciones del cuerpo que se narran decadentes podemos extraer un significado real y agrupado de la escena pintada en la diégesis.

El cuerpo y sus síntomas como organismo vivo en el relato e incorporado a la obra novelística de Rojas, se presenta como un componente que aclara y complementa la historia de cada personaje en la novela. Su historia y su crisis, su vejez, su enfermedad, el olvido y la carne que se pudre es la combustión de un Cedrón en cataclismo. Lo biológico y lo energético está interconectado con lo psicológico. Una obra centrada en lo mostrativo no puede dejar a un lado estos fenómenos, que aunque grotescos hacen parte de esa totalidad

El salivazo, esquivado nerviosamente por el pollo, se redondeó lleno de tierra y partículas blancas, Y Brigida Lambís, entornando los párpados al aflojar todo su cuerpo en una corriente de delicia, oyó el rumor de su orín en el polvo (Rojas, 1967, p.51).

El cuerpo desbordado en su animalidad en su cosificación del placer basado en la eliminación consciente del pudor también sobresale en la obra. El cuerpo grotesco sobrepasa el orden moral y entra en el universo de la sátira y el quinismo. Brigida Lambis al deleitarse con sus orines encontrándose con la tierra caliente de Cedrón nos recuerda aquello que Sloterdijk llamó la filosofía de la insolencia y que la define con una serie de preguntas muy similares en su valor referencial y poético a la forma como Rojas dispone del cuerpo y los gestos de sus personajes para crear un valor paradigmático de la vitalidad y la muerte, poniendo en medio acciones de tipo moral:

En su insolencia hay un método digno de descubrirse (...) como mero juego satírico, como episodios a medio camino entre la diversión y la porquería. En el kynismos se encontró una forma de argumentar con la que pensar serio hasta el día de hoy no ha sabido qué hacer. ¿No es basto y grotesco hurgarse en la nariz mientras Sócrates conjura su daimonon y habla del alma divina? (...) ¿Y qué tendría que decirse cuando este vagabundo filósofo responde a la exquisita doctrina de Platón sobre el Eros con una masturbación Pública? (Sloterdijk, 1989, p.147).

Brigida Lambis, el personaje de *En noviembre llega el arzobispo*, al lanzar su escupitajo y al orinar libremente en el polvo, lanza también un mensaje que es común en la novela, un mensaje consciente de un cuerpo viejo al que sólo le queda rebelarse de alguna forma, de un cuerpo y un hombre que tiene como opción burlarse de sí mismo, penetrando un hedonismo grotesco que refuta los valores propios de su antagonista: el hombre feliz.

Brigida Lambis, solterana de Cedrón mantiene un diálogo con su madre de síntomas y juegos basados en el cinismo, donde el cuerpo y las funciones escatológicas ponen en relieve un relato de subversión y de imágenes procaces:

La vieja removiéndose bajo los trapos, aflojó una ventosidad larga y aguda como si dos hombres, cogiéndolo por la puntas, hubiesen rasgado el lienzo de su propia cama.

-No hiede –afirmó con ofensiva inocencia. Y siguió masticando.

Brigida se restregó las narices y salió del cuarto escupiendo (Rojas, 1967, p.62).

Estos fragmentos de la obra afirman la naturaleza humana desde el cuerpo que desestabiliza el orden, un cuerpo signficante y significado a la vez, un cuerpo que responde desde la inmediatez y la acción teatral insolente, como rasgo de autonomía y desfachatez. La espontaneidad de la madre de Brigida Lambis con su ventosidad, es un acto de libertinaje, un exceso contra toda pusilanimidad.

4.3.7 Tuberculosis: La lexía de un enfermo marginal

La novela nos recuerda aquellas obras en que se hace testimonio de esas epidemias que han torturado a la humanidad, el temor ante el contacto con el enfermo, el aislamiento y la exclusión a la que fueron sometidos, tal como Foucault nos recuerda:

Lo que durará más tiempo que la lepra y que se mantendrá en una época en la cual, desde muchos años atrás, los leprosarios están vacíos, son los valores y las imágenes que se habían unido al personaje del leproso; permanecerá el sentido de su exclusión, la importancia en el grupo social de ésta figura insistente y temible, a la cual no se puede apartar sin haber trazado antes alrededor de ella un círculo (Foucault, 2006, p. 16-17).

Esta nosogenia constante alrededor del pueblo de la ficción de Rojas Herazo constituye un interés, una atracción insólita por las enfermedades, incluirlas en su obra y constituir una bio-narrativa particular. La figura del tísico nos lleva a recordar relatos como *La ciudad de los Tísicos* de Abraham Valdelomar; *El Decamerón* de Bocaccio, el relato *La máscara de la muerte roja* de Edgar Allan Poe; *La Peste* de Albert Camus; *El diario del año de la Peste* de Daniel Defoe.

En la novela aparece la figura del tísico, del tuberculoso con todo un tejido de mitos e historias de pueblo asechándolo. La infección y el temor son la marca semántica, una lexía que se incluye en el universo de la lectura de esta obra. En sí mismo la figura del tísico suscita una serie de connotaciones que sobrepasan el mero discurso narrativo y lo llevan a un todo antropológico, que permite configurar nuestros miedos primarios.

En el fragmento de la obra en que los niños Alberto Enrique y Severino huyen después de hacer sus travesuras en la iglesia. En su huida llegan hasta un patio abandonado, donde Alberto Enrique cuenta que allí, a un Tísico, hijo de Delina, le dispararon un tiro y el causante fue Don Demetrio.

Severino piensa en otro tísico que hay dos cuadras más arriba. Aquí evidenciamos un pueblo con una población asechada por la enfermedad, no sólo invadido por el polvo sino por el padecimiento del cuerpo. Un cuerpo enfermo, con un corazón y un alma flagelada.

Severino pensó en el otro enfermo, el que vivía en una casa de paja al final de las dos calles siguientes.

-Yo conozco otro tísico-dijo

-Eso es lo que sobra en este pueblo (Rojas, 1967, p.24).

Se habla sobre la posibilidad de contagiarse por comer mamones en el árbol de la casa del tísico. Se ensombrece la historia, se llena de densidad no ocultando ese diálogo universal con otras obras en la que (como la joven Prostituta de los *Miserables* de Víctor Hugo, o la de la viuda tísica de Dostoievsky que sale a pedir limosna con sus hijos), el mundo de los estertores y la sangre infectada determinan otros terrores y sufrimientos en los personajes propios de la literatura. Un diálogo escalofriante que no niega una verdad: nuestra fragilidad humana y corporal.

Recordemos el fragmento de *Crimen y Castigo* de Fedor Dostoievsky:

Cuando examinaron con mayor atención a Katerina Ivanovna vieron que no se había producido ninguna herida con una piedra, como había creído Sonia; la sangre que teñía de rojo el suelo salía a borbotones de su pecho por la garganta.

-Conozco esto; lo he visto otras veces –balbuceó el funcionario, dirigiéndose a Raskolnikof y a Lebeziátnikov-. Es la tisis. La sangre brota de ese modo y ahoga (Dostoievski, 2004, p.419).

En la obra de Rojas el escenario del enfermo obtiene una atmósfera de inocencia dado que esta mediado desde la perspectiva de dos niños:

-Sí, ahora mismo. Entramos y comemos mamones.

-Podemos contagiarnos.

-Que va –Severino miró al amigo con sus ojos adultos- el doctor Stanford le dijo a mamá que uno no se contagia si no vive con el tísico. Además, los árboles no se enferman y los mamones son muy dulces.

-Lo mejor del mundo es comer mamones.

-Vámonos entonces (Rojas, 1967, p.25).

Si pensamos que Rojas Herazo tuvo como lecturas las obras de los grandes maestros del siglo XX, incluiríamos también la presencia del tísico en una de las obras más complejas escritas por la generación de los grandes de la novela moderna: *La montaña mágica* de Tomas Mann.

El tísico y el enfermo en la novela adquieren un valor simbólico tal como Susan Sontag la denomina: *La enfermedad como metáfora*, y adquiere relevancia como reflejo de otros malestares del sujeto y de la sociedad, en este caso de Cedrón como pueblo enfermo de olvido y rencor, similar a lo que Freud denominó “el malestar de la cultura”, título de uno de sus libros.

En la parte siete de la novela se regresa a la escena entre Severino y Alberto Enrique que intentan entrar a la casa del tísico, que es relacionada por el narrador con un animal en reposo entre los árboles de mamón. Lo solar, lo lumínico es constante:

Por entre las hendidias de cañabravas miraron el patio, amplio, acabado de barrer, con coágulos de sol titilando en los tiestos llenos de agua (Rojas, 1967, p.27).

Y más adelante el universo de lo grotesco persiste:

Se sacudió los fondillos y los brazos y miró, acezando, el patio agigantado por el mutismo solar (Rojas, 1967, p.28)

El enfermo los descubre, pero en lugar de reprenderlos los invita a que coman mamones del árbol de su patio. Nuevamente la aparición del cuerpo invadido por las afecciones que lo carcomen, es puntualizada por el narrador, a veces con cierta delectación:

El enfermo se paró entonces y quedó, totalmente inmóvil, frente al mecedor que se balanceaba furiosamente. Bajo la piel, que dejaba al descubierto la camisa sin botones, se transparentaban los tornillos y los arcos de sus huesos (Rojas, 1967, p.36).

El temor a la enfermedad, a la peste. El enfermo es apartado, excluido, infringe temor a aquellos niños que huyen del contagio.

Caminó hacia ellos con ligereza, sin que sus pantuflas hicieran ningún ruido en la arena.

Los dos niños retrocedieron apretando los corcelitos.

-¿Tienen miedo? –inquirió el hombre.

Lo miraron adustamente, con las bocas apretadas (Rojas, 1967, p.29).

Cualquier reacción del enfermo ante la curiosidad de los niños se expresa por medio de los ojos: “Los ojos le brillaban, escrutadores y fijos, entre sus cuevas moradas (...) el enfermo endureció los ojos” (Rojas, 1967, p.29- 30).

El enfermo entra en shock y expulsa a los niños de su patio, atacado por un hilo de sangre y tos. Severino hace la analogía con el judío de la iglesia que chupa las llagas de cristo. Hay una mujer en la casa acompañando al tísico, tiene un lactante, se llama Aminta.

Foucault retoma el tema de la exclusión del enfermo, vemos como en la novela los tísicos, que al parecer son varios en el Pueblo, están confinados y olvidados. Pero ese abandono según Foucault, no tiene totalmente su origen en el temor al contagio, tal como Severino y Alberto Enrique lo expresaban, sino que dice Foucault

Aunque se retire el leproso del mundo de la comunidad de la iglesia visible, su existencia, sin embargo, siempre manifiesta a Dios, puesto que es marca, a la vez, de la cólera y de la bondad divinas (Foucault, 2006, p.17).

En este sentido el abandono es sinónimo de salvación; una estrategia sutil para preservar una imagen bondadosa, pero que en el fondo no es más que una acción inhumana.

La obra de Rojas Herazo dialoga, sin saberlo con los intereses de Foucault, preserva ese sentido de lo cautivo, de lo religioso, de lo enfermo en el modelo que nos aguarda. Un modelo que tiene varias expresiones: lo religioso, lo político, lo estético, lo moral, pero que hace parte un mismo constructo centrado en el miedo y el castigo. En la novela por concentrarse en la cotidianidad de un pueblo del trópico Colombiano sobresale lo católico religioso como motor de esos fantasmas que vigilan y castigan la mente de cada uno de los personajes de la obra.

4.3.8 Geografía retórica del cuerpo

Rojas Herazo exagera sus impresiones, tocando los senderos de la caricaturización a la hora de describir un personaje en relación con su cuerpo y el espacio. A continuación encontramos diversos ejemplos extraídos de la obra en los que la constante comparación de rostros, cuerpos, estados de ánimo y gestos hacen parte de un bestiario que a lo largo de la novela *En noviembre llega el arzobispo* nos recuerda el alto valor poético que se puede generar cuando existe una mirada panteísta y vital en las analogías y relaciones de orden connotativo que hace el narrador en los diferentes niveles de la historia. Son recurrentes las imágenes dadas desde la relación con los animales:

1. Doña Clementina (...) parecía una mosca con las alas caídas sobre una tajada de sandía.
2. Masticaba y tosía a intervalos, frunciendo el hocico como un gigantesco conejo. (p.62)
3. Lo aceptó todo con sorpresivo estoicismo: los ricitos sobre las sienes, la afrenta del lápiz labial, el carbón orillando sus ojitos de zorro. (p.33)
4. Cuando se recostó a la puerta de la cocina, vio cabrillejar sus ojos de pájaro, apenas separados por el tabique de la nariz. (p.324)
5. La payasa gorda – la que removía unas posaderas tan colosales que daba la sensación de cobijar un hipopótamo entre sus faldas. (p.315)
6. La señora se agitó entre las sábanas. Recordó que parecía un avestruz y extendió el brazo para coger los anteojos. (p.278)
7. Ofrecía el mismo despojo de un pichón de alcatraz bajo la lluvia. (p.267)
8. Ella contempló su perfil de buitre destruido. (p.239)

Estos son algunos fragmentos de esa retórica antropomórfica que se despeña en abismo por toda la novela, asegurando un corpus narrativo dirigido al orden simbólico, pero también obligando a un ejercicio semiótico y cognitivo en el lector. Cada enunciado es un cuadro en sí mismo. Un espejo del mundo al revés que nos acerca a la fauna humana. El predominio de lo metafórico y lo metonímico “Esboza un paso a la semiología, puesto que los dos planos del lenguaje articulado tienen que encontrarse también en los sistemas de significación distintos del lenguaje” (Barthes, 1990, p.55). El predominio de las asociaciones sustitutivas propias de la metáfora supera en la novela de Rojas los elementos de tipo declarativos y ponen a la obra en abundancia de símbolos.

Cuando entramos en una fenomenología de lo feo con base en el desarrollo descriptivo de personajes asimétricos o de cuerpo desproporcionado, asumimos también la belleza de esa negación del equilibrio. Aristóteles plantea la posibilidad de realizar lo bello imitando con gran maestría lo repelente. Rojas lanza sobre sus personajes un signo de rechazo al mundo ideal con base en los cuerpos y los rostros con que los dota en la narración, un código retórico que enuncia el estatus del personaje al interior de la novela.

La geografía retórica del cuerpo en la novela de Rojas Herazo define en muchas ocasiones el estatuto semiológico del personaje. “el personaje, cada personaje, está construido y representado en el texto por un conjunto discontinuo y disperso de marcas, que podríamos denominar su etiqueta semiótica” (García, 1993, p.282). Las características de estas etiquetas que se convierten en significantes del personaje están dadas por la elección estética del autor. Entre las marcas que expone Hamon y que retoma Jesús García Jiménez como propiedades están: La riqueza, la estabilidad, la extensión, la pertinencia y la eficacia. Según los elementos que se dan en la novela *En noviembre llega el arzobispo* en relación con las marcas que permiten leer a los personajes encontramos la eficacia como aquella que:

En grado mayor o menor motivación y de funcionalidad de la marca, es decir, grado de presencia e influencia en el desarrollo de la intriga (García, 1993, p.283).

La marca o etiqueta semiótica de muchos personajes de la novela, basada en la asociación recurrente con animales, funcionan en forma anafórica, es decir, ubica al lector constantemente en una estética de lo bestial, lo sitúa en una lógica de lo primigenio y de lo arquetípico. Estas descripciones particulares aseguran en el relato los vínculos esenciales del mismo, manteniéndolo como totalidad, así el autor busque la forma del montaje y la dispersión episódica de la obra.

4.4 Presencia de la expresión americana

4.4.1 Exceso y sobreabundancia del lenguaje: presencia de una estética neobarroca en la novela *En noviembre llega el arzobispo*

Estamos ante diversas connotaciones en la literatura de Rojas Herazo: La poética, marcada por aspectos relevantes que tienen fuerte asentamiento en la sinestesia y en el valor semiótico dado desde el tono de los poetas simbolistas y más adelante agudizados por los vanguardistas, y el carácter particular de la novela europea de principios de siglo emparentada con los juegos verbales del neobarroco latinoamericano.

Al penetrar un objeto textual estético tan complejo como la obra narrativa del escritor Héctor Rojas Herazo, llena de connotaciones y de influencias de diversas áreas del arte, de escuelas literarias, de elementos de tipo autobiográfico y testimonial, nos acogemos a la postura que toma Umberto Eco en su obra *Los límites de la interpretación* donde el concepto “tergiversar” toma una relación positiva en la cadena de interpretación semiótica que se construye gracias a la novela y sus particularidades, acercándonos a una lógica común: La expresión americana, la sobreabundancia y el neobarroco.

A veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado, según la propia intentiooperis, atenuada y oscurecida por tantas precedentes intentiolectoris camufladas de descubrimientos de la intentioauthoris (Eco, 2013, p.57).

Un autor leído a la sombra de García Márquez, visto de reojo por la crítica, con una obra reconocida a posteriori, necesita una lectura abierta, una semiosis ilimitada pero articulada a ese acto de colaboración del lector y la cultura para completar la obra, como un evento consciente.

En ese acercamiento a lo barroco como expresión de una modernidad americana sobresale el esfuerzo por la experiencia narrativa de ficción a través de la novela como tipología. Poniendo en igualdad de jerarquía el nivel del discurso, el corpus y el estrato textual encarnado en el sistema de signos. En la novela de Cedrón se evidencian claramente:

(1) El exceso, expresado en inestabilidad, repetición, fragmentariedad, 2) la disonancia, o disipación, movilidad, de allí el neologismo de Perlongher, en torno al “neobarroco”, la figura del barro como epigrama, cambio, o la metamorfosis permanente, 3) el juego con el artificio voluntario opuesto al plano “natural” del realismo².

Se compaginan estos aspectos propios del proceso estético latinoamericano y emparentado con el barroco, con todo el universo narrativo de la novela europea. Estamos ante uno de los narradores más prolijos de la literatura latinoamericana; su proyecto narrativo es un ejercicio no sólo artístico en el sentido del deleite y el testimonio de mundo sino académico, al lograr compaginar un alto poder combinatorio en su narrativa, un linaje discursivo delegado de los grandes maestros de la novela del nuevo siglo como dice Argüello (2006) en su libro *La muerte del relato metafísico*: “Sabemos que la novela *Finnegans Wake*, de J. Joyce, de aproximadamente 500 páginas, está escrita en una sola frase.”. La presentación fragmentada de infinitos episodios, la combinación con la prosa lírica, el uso de la parodia, la libre asociación de imágenes en la perspectiva del monólogo interior y el manejo del tiempo del relato son características de una novelística exigente para el lector.

Rojas Herazo utiliza estos dispositivos haciendo de su oficio literario un proyecto discursivo, demostrando como lo estudiaba Chomsky en su teoría lingüística que el hombre produce un número infinito de oraciones desde un repertorio de frases finitas, capacidad implícita del hombre para crear lenguaje, basado en una sobrepoblación de imágenes y expresiones, tal como Severo Sarduy lo relaciona en su ensayo sobre el neobarroco:

Señalar la artificialización, y este proceso de enmascaramiento de envolvimiento progresivo, de irrisión, es tan radical, que ha sido necesaria para desmontarlo una operación análoga a la que Chomsky denomina de metametalenguaje (Sarduy, 2013, p.402).

En noviembre llega el arzobispo evidencia algunos aspectos expresados por Severo Sarduy como la multiplicación de mecanismos que descentran el discurso tales como la

²(Fernandez. Luis Diego en <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Severo-Sarduy-ensayo-El-barroco-y-el-neobarroco>)

sustitución, el artificio y la parodia. Podemos tomar algunos ejemplos de la novela: Aurístela exaltada ante la llegada del arzobispo a Cedrón prefigura la imagen de la iglesia como un navío; el narrador lanza su punto de vista hacia el delirio de Aurístela:

Se incautó, sin mayor esfuerzo, con sólo mirar la estatua de San Antonio de Padua, el estado de ánimo de las santas mujeres narrado por el evangelio y se dispuso a gozar los diferentes sucesos que condensarían aquel día milagroso. El templo oscilaba como un navío con todas sus grimpolas y gallardetes desplegados. Si hasta velas henchidas le parecieron a la beata las paredes y las cuerdas de un aparejo aquellas guirnaldas de azahares y trinitarias que salían disparadas del balcón del coro hacia las ventanas y los nichos; un ojo de buey aquella claraboya del altar por la que se reflejaba el cielo, el único elemento propicio para viajar en tal navío. “Huele a Dios”, le dijo Auristela a Santiago (Rojas, 1967, p.307).

La iglesia convertida en un navío en el que viajan todas las solteronas y rezanderas del pueblo. Un gran barco ebrio de creyentes alucinados por la presencia del arzobispo en Cedrón; una gran metáfora que se formula en esa cadena de significantes que avanzan metonímicamente y nos llevan a percibir incluso el movimiento de aquel barco que se mece con sus santos y sus olores alados.

La proliferación como otro mecanismo de artificialización del barroco implantado en América es constante. Para Sarduy este se da en forma de “enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos e significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage” (Sarduy, 2013, p.405). En el mismo episodio del arzobispo en Cedrón la descripción del barítono del pueblo y su canto celestial en aquel magno evento se convierte en una proliferación de estados anímicos, imágenes y sensaciones que sobrecargan el acto:

Los tendones del cuello del barítono, hinchados y tensos, arrastraban desde abajo, desde sus orígenes, colosales masas de ruido, de furor, de atlética esperanza (...) Pero el barítono, con los ojos entornados por el descanso que aquello representaba, descendía ya por la otra falda del aria. Era una dulce queja la que intentaba modular aquella voz, un hambre de cielo, mientras un ser vencido, tal vez un símbolo de todo un

género humano, plegadas sus inútiles alas, lamentaba su perdido atributo de volar en el empíreo (Rojas, 1967, p.309).

La novela de Rojas Herazo se mueve desde lo que Umberto Eco llama la “alquimia simbólica”, que tiene relación en su acción operativa con las características presentadas por Sarduy para un texto barroco y de esencia latinoamericana. El texto alquímico para Eco (2013) “se presenta al mismo tiempo como revelación y ocultación de un secreto. Entender el texto, y su lenguaje, significa haber logrado hacer lo que el texto aconseja” (p.110). En este caso en particular, la escena completa que narra la llegada y la estadía del arzobispo en Cedrón es leída en clave de parodia, de mundo al revés, de carnavalización de lo sublime.

La voz, instada por la letra del aria, anhelaba tan sublime interpretación. Pero los resultados eran otros: una tos en andante que, no contando con suficientes orificios de liberación desembocaba en la final asfixia y en la rotunda y ya desvergonzada suplica de los pulmones. “Descansaremos a tus plantas” prometiendo el señor Tuñón, abriendo sus cortos brazos y ofreciendo su pecho en holocausto, en el preciso momento en que el arzobispo descubría sobresaltado, olfateando su ventosidad: “Caramba, se puede evitar el ruido pero no el olor” (Rojas, 1967, p.310).

La parodia para Severo Sarduy es el tercer elemento que marca una coordenada estética desde lo barroco latinoamericano. La lectura en filigrana de una obra anterior y que está inmersa en otra, hace mucho más vasto el nivel de las referencias. La lectura en filigrana implica identificar aquella que subyace al texto. Es aquello que se ilumina al descifrarla y descubrirla. Sarduy lo relaciona con la carnavalización con base en las investigaciones de Bakhtine.

Carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad (...) espacio de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas (Sarduy, 2013, p.413).

La misa y el coqueteo como discursos se hacen alegoría del absurdo en la novela. Se leen como filigrana de lenguajes que se entrecruzan. Aurístela la beata consagrada a los santos

continúa en su alucinante estado de éxtasis celestial, que cambia a lo terrenal cuando cree ver cierta coquetería del arzobispo.

“Gracias Dios mío por permitirme ver y tocar a tu siervo”. El arzobispo detuvo en ella sus ojos ennoblecidos por una dulzura profesional. La beata, casi trastornada de felicidad, sintió que sus facciones se entiesaban al responder con un amago de sonrisa del eminente actor eclesiástico. ¡Le había sonreído a ella, a ella en particular, a Auristela, a la vista de todos! Tuvo que recostarse a una columna para no caer (Rojas, 1967, p.310).

La misa teatral y su ámbito paródico en este fragmento son reconocidos por el mismo narrador haciendo más consciente el acto de enfocar el relato en los gestos y las miradas, en la pantomima y lo grotesco. Aquel acto sublime se convierte en una kinesis arrítmica, en una exploración de la torpeza en relación al cuerpo y el espacio.

La señora Delina (...) miraba, realmente interesada, la suntuosa comedia que el arzobispo y el padre Escardó representaban en el tinglado eclesiástico. El arzobispo, ayudado por el sacerdote y uno de los caballeros de Jesús, empezó a erquirse con ceremoniosa dificultad. Manejar semejante cuerpo, con sus buenos kilos de sobrepeso y a semejante edad era una proeza (Rojas, 1967, p.311).

La figura monumental del arzobispo y la imagen del padre Escardó son ahora vinculadas a un circuito semiótico que exploran el lenguaje del rostro, la localización exacta, la orientación del espacio, ofreciendo un camino relacionado hacia una relación directa con la realidad desde estos procedimientos. Según Peña (1992) “tendientes, en muchos casos, a establecer una íntima relación físico-existencial entre los personajes, sobre todo en las novelas simultáneas o de personaje colectivo” (p.208). A través de estos procedimientos la parodia se inserta en la realidad y el texto nos hace ver desde referentes metonímicos concretos:

Ya totalmente en pie –las cejas flotando con sufrimiento y la diestra alzada en actitud de bendecir- el arzobispo adquirió una imponentia matronal. Su gran masa mitrada ocupaba, desplazándose en ondas, e centro del escenario. A su lado, el padre Escardó aparecía pueblerino y casi siniestro con sus facciones tostadas (Rojas, 196, p.311).

4.4.2 Espacio americano y trópico: soliloquio y espejismo, construcción narrativa del calor

Olga Arbeláez que identifica algunos elementos propios de la novela del siglo XX, desde las claves desarrolladas por los autores ya nombrados y que son constantes en la estética de Rojas Herazo nos dice:

En la obra de Rojas Herazo la desfamiliarización se logra no solamente a partir de la fragmentación del relato y la creación de una antitotalidad, sino también a través del discurso parcializado de un narrador, aparentemente convencional (...) Es así como sus novelas rompen no solamente con las convenciones generales del género sino también con las expectativas estéticas del lector (Arbeláez, 2002, p.133).

Y frente al tratamiento que hace Rojas Herazo del lenguaje y sus mecanismos de invención Olga Arbeláez Pinto escribe:

El tratamiento del lenguaje contribuye al barroquismo: Rojas Herazo escribe con una prosa rica y poética que constantemente bombardea al lector con poderosas imágenes que estimulan su sensibilidad y que tienden a dejar una profunda impresión (Arbeláez, 2000, p. 387).

En esta reconfiguración del paisaje americano testigo de la desigualdad del continente hasta la política es absorbida por el cosmos en escenarios vitales e intemporales:

-Todos lo queremos y admiramos, general –se apresuró a zanjar el turco- y, además, sabemos que hasta muertos, digo gente muerta, hubo en la guerra.-Ah bueno; así sí. Y los ideales...-Sí, también los ideales – acepto Pipo Nule, volviendo el rostro hacia el derroche del crepúsculo, con la voz y el gesto con que toleraba la inserción de algunas chucherías en el saldo de una gabela mercantil (Rojas, 1967, p85).

Ese crepúsculo americano es el mismo que se ha descrito en otras novelas, en las crónicas de Juan de Castellanos, en la obra de Isaac; pero este crepúsculo construido desde la experiencia estética de la modernidad tiene una connotación sobre el sentido de la vida y la sociedad. Ese derroche del crepúsculo es la referencia al derroche de guerras y violencias políticas que han vivido los habitantes de estas tierras. Esa la paradoja entre la América como paisaje idílico o

América como posibilidad fundida en un paisaje que la absorbe y que de forma magistral está vivificada, fundida en la personalidad de los personajes que viven el Cedrón de las obras narrativas de Héctor Rojas Herazo.

No gustaba de nadie, en eso éramos igualitos, la diferencia estuvo únicamente en la plata. Se sintió abandonada, con una piel amarilla, cuarteada en los muslos y los senos, y un corazón hambriento (Rojas, 1967, p. P64).

La percepción del espacio en el contexto americano se desarrolla también con todos sus objetos, con toda su naturaleza particular, al estilo de un universo que redefine su cosmogonía pero desde una actitud crítica y en estado de ebullición. Por eso el personaje no selecciona ni fracciona el espacio físico del espacio psíquico, simplemente vive en un todo que se estremece al mirar los naranjos ondulando en una atmósfera solar.

La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio, un espacio, un espacio experimental (Ainsa, 2003, P.20).

En la novela de Rojas, el soliloquio, el viaje hacia sí mismo y la evocación al pasado está asociado directamente con la geografía y la atmósfera dada desde el universo recreado. En el relato el espacio es de alguna manera la expresión del espíritu humano, idea a planteada por Dilthey. En la novela *En noviembre llega el arzobispo* el espacio se hace dramático y se convierte en signo narrativo, alcanzando incluso el *status* de personaje y fuerza metafísica. Cedrón como pueblo adquiere un rostro de polvo y calor, cuerpo que guarda dentro de sí seres vivos habitados por el pasado, y seres fantasmales como el de la matrona Celia que se resisten a abandonarlo. Un pueblo que tiene pulso y también envejece y se vuelve tópico de la conciencia desde el tedio que lo trasciende: “En el pueblo, en este preciso instante, todo es tiempo espeso, espeso existir. El designio y el habitante fluyen al unísono” (Rojas, 1967, p.45).

El olor, las texturas, el fluir de la nada al medio día hace del calor un referente del devenir y de esta forma el espacio se temporaliza, pero también se vuelve sensorial porque arde al igual que el infierno. La temperatura como índice o index de algo que enuncia un pueblo habitado por demonios humanos como Leocadio Mendieta, dotados con su propia maldad para soportar el

calor y el hastío de Cedrón. Para Barthes todo en el relato es funcional, mucho más cuando su presencia es permanente. Estamos ante el calor como un índice recurrente en la novela:

Y el retintín de un artefacto y el odio el olor vegetal, agudo, fétido y exultador a un mismo tiempo, de lo que se pudre para alimentar a lo que estalla, sumado a la evaporación fecal, entre el calor (Rojas, 1967, p.45).

Un pueblo dejado ante el poder sofocante del sol y el calor que es visto como organismo vivo como monstruo temible:

Sintió el pueblo y tuvo miedo de vivir en él, de ser una partícula más –tal vez uno de sus colmillos o una cerda de su cabellera- aquel monstruo temible (Rojas, 1967, p.260).

El calor del verano que aturde se hace más fuerte cuando el polvo se devora el agua. Un eco de los cuentos de Juan Rulfo se deja entrever en la novela. La densidad y el calor permanecen como antagonistas.

La sequedad templó todavía más, hasta un límite musical los horcones y las vigas de todas las casas. Si en ese instante una simple ráfaga de viento se hubiese dejado sentir, el pueblo todo, seguramente, habría expelido una única, monstruosa y amarga nota de quejumbre (Rojas, 1967, p.312).

El calor, el sol y el viento hacen parte de la iconografía americana, están en nuestro imaginario como habitantes de esta abrupta geografía continental. Exceso o ausencia de sol, causa a los habitantes grandes daños materiales o psicológicos. Rojas Herazo es consciente de la forma como su presencia altera la vida, los sentimientos y los estados de ánimo de las personas. Él, como habitante en su niñez de Tolú experimentó esa extraña quietud que produce el calor, ese tiempo muerto tiempo vacío. Los efectos del exceso de calor en los personajes de Cedrón no sólo refuerzan su conducta enajenante sino que se vuelven una metáfora de existencia infernal. Estos análisis de transferencia son posibles y demostrables desde el tópico discursivo donde lo que cohesiona la totalidad de la obra es a Cedrón como elemento constante como personaje.

4.4.3 Tejido pictórico. Una sintaxis prismática

Desde la primera parte de la novela encontramos la presencia fulminante de la luz enlazada con ámbitos místicos y religiosos, que se encadenan con las claves constantes del barroco pictórico.

La luz que se propaga en el relato hace su aparición. El personaje vive en la luz, es su vínculo original, aparece un personaje enigmático que desencadena todo tipo de hechos en la obra “El hombre de las polainas avanzaba sin rozar las hierbas, viajando en la propia luz” (Rojas, 1967, p.10). Esta imagen le suministra una línea pictórica a la novela, aquel que viaja en su propia luz, es un personaje inédito que tiene connotaciones fantasmales y místicas. Es el hombre de las polainas que infringe respeto por su postura, por su silenciosa carga masculina que a lo largo del capítulo atemoriza a los demás personajes, especialmente a Gerardo que sumisamente lo observa. El universo del lenguaje sobrepasa la narrativa, una sintaxis, una semántica que en su construcción se asemeja a la plástica, a las artes visuales: “El látigo, prensado entre el brazo y las costillas, se había apagado. Ahora el sol arañaba bruscamente las polainas” (Rojas, 1967, p.9).

Se hace un paralelo entre la configuración del personaje en su gesto, haciéndose una pausa narrativa para describir estáticamente su postura y relacionarla con una imagen religiosa de carácter barroco, especialmente por una alta connotación del sufrimiento, de la expiación demarcada en las laceraciones que deja la búsqueda del perdón, de la salvación. La religiosidad desde la culpa, el dolor representado en la llaga, en las heridas, tan frecuentes en imágenes propias del barroco español, tanto desde la escultura y la pintura como en la poesía mística de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús, como en los poetas de las colonias americanas tales como Josefa del Castillo, Sor Juana Inés de la Cruz y el poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo, con una gran influencia de Luis de Góngora.

Cuando Gerardo le dice al Jinete, al hombre extraño que acaba de llegar, que lo acompañe a los potreros, la narración toma una ruta que conecta la literatura colombiana por los senderos de una tradición barroca que es permanente en Héctor Rojas Herazo, especialmente desde la sobreabundancia de imágenes y por la suma de condiciones propias del barroco americano: Religiosidad, naturaleza y la culpa como una carga moral que ensombrece la vida de los personajes.

- ¿Vamos a los potreros?-

El otro afirmó sin mirarlo y, extendiendo el brazo, señaló la puerta del patio con la punta de la fusta. Gerardo avanzó transfigurado. “Es la llaga de Dios”, pensó con esplendor, descubriendo, en lo más secreto del patio, unas cuerdas de música por las que subían ángeles con cabezas de hormigas (Rojas, 1967, p. 10).

Recordemos que las hormigas, las mariposas, pájaros y los vegetales son representativos para la poética de algunos ascetas especialmente aquellos que mantenían un sentimiento cósmico tales como Santa Rosa de Lima, quien fue influida por Fray Luis de Granada en esa descripción detallada de la naturaleza, para encontrar en esto un testimonio de Dios. Por lo tanto, Rojas Herazo asume un panteísmo americano, que lo acerca a una línea narrativa que a pesar del tiempo se ve reflejada en una búsqueda de identidad, a veces misteriosa, nacida desde una mirada mestiza en todos los aspectos.

En el episodio de la novela en que interactúan las ancianas Delina y su prima Aurístela, quien está entregada al cuidado de los santos, las marcas pictóricas y los trazos se mueven en cada hilo del discurso.

La luz, el sol y sus destellos nuevamente aparecen en el relato para que Héctor Rojas Herazo nos impacte nuevamente con esos trazos propios de alguien que escribe a través del color y de la sensibilidad para la pintura. Delina al abrir la puerta del patio permite que entre la luz del sol con todas sus fuerzas y se dé una transformación en Auristela, casi una metamorfosis gracias a los efectos de la luz:

Entró el sol de lleno, con un violento aroma de gallinas tostados limoneros. El rostro de Auristela, como una esfera de papel en la cual hubieran incrustado dos bolitas de sangre, quedó suspendido, sin aparente conexión con el resto del cuerpo, en la cumbre de su traje monástico (Rojas, 1967, p 21).

El narrador presenta a Delina como una reina vieja y desechada, que escudriña en lo más profundo de su reino. Hay un párrafo sobrecargado, lleno de imágenes a veces innecesarias, pero que evidentemente muestran a un autor que quiere saturar el relato con imágenes, mantenerse en un barroquismo que no niega la sobreabundancia.

En el fragmento también aparece Felicita, negra que trabaja para Delina, siendo este un eco de la servidumbre “histórica” de la raza africana, aun encomendada al cuidado de otros, hito vivo de la expropiación y la diáspora.

Nuevamente la conexión a través de la mirada, la introspección a través del tiempo y esas imágenes difusas. El presente es tan sólo un hastío de diálogos que sólo llenan el ahora, de inquietudes sin fuerza, pero el tiempo y el destino con su pasado auestas está haciendo estragos en su cuerpo y su alma. Es un fantasma que les habla al oído, que no las deja en paz. “Se miraron desde muy lejos. Aspirando el tiempo, la propia destrucción, en el violento aroma que llegaba del patio” (Rojas, 1967, p 22).

La fuerza conque en una sola descripción, como un trazo magistral logra definir el carácter de Delina, se evidencia en las últimas líneas de ésta parte de la novela cuando Auristela “Tuvo miedo del poder acumulado en aquel rostro” (Rojas, 1967, p.22).

Roland Barthes define ésta insistencia, esta alternativa ante el manejo de la lengua en el discurso como goce:

El brío del texto (sin el cual en suma no hay texto) sería su voluntad de goce; allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos –que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas (Barthes, 1986, p.24).

Este goce está también dado en ese extraño diálogo de distintas materias artísticas. Aquí convergen en la pintura y el cine. Pero es la pintura, el arte que más acompañó a Rojas durante toda su vida. Nunca dejó de trabajar en su taller, y es evidente que aunque son muy lejanos los vehículos expresivos de la literatura y de la pintura, si preexiste una conexión relacionada con las evocaciones, los puntos que sobresalen en el universo semántico del discurso narrativo y en las instancias pragmáticas.

Esa gula cromática que posee Rojas, reconocida por él mismo cuando se refiere a sus obras pictóricas es de alguna forma transferida a su narrativa, especialmente cuando pretende llenar el vacío con sus descripciones ocupando cada acción del relato con luz, color, profundidad y perspectiva. Es un diálogo que incluye también al aire, al viento, pero a la hora del cromatismo

en sus descripciones y metáforas, es imposible negar la presencia del pincel que narra y establece en la hoja un cuadro lleno de matices.

Para Rojas Herazo la pintura es una mezcla de alegría y angustia, de sufriente fantasía y de amor por lo sorpresivo. Esa sufriente fantasía está dada desde los excesos del trópico, que permiten la incursión de un estilo donde se presenta un espacio más vasto, de una aglutinación de materia que debe ser representada a través de la combinación de colores en la pintura o por medio de gramas sintagmáticos como los llama Severo Sarduy, siempre en expansión, siendo “como apunta Michel Foucault, de la representación de un contenido más vasto que el explícitamente figurado” (Sarduy, 2013, p.421).

La novela *En noviembre llega el arzobispo* es una obra experimental, donde se da una entreveración de las cosas y las acciones, es decir, que están fundidas en un todo, no es posible un universo de lo físico sin la existencia de un mundo interior que lo de-construya como experiencia. La pintura transformada en código lingüístico, desde una tautología de significados en la que la función poética le permite al autor encontrar conscientemente esas sombras o esas luces que habitan el silencio y las alegrías a cuenta gotas de los habitantes de Cedrón.

Puso ambas manos sobre la bateita llena de vituallas. Entre el humo que ascendía de los trozos de plátano y yuca, su rostro se disolvió en una niebla evocativa. Hasta risueña parecía cuando siguió memorando (Rojas, 1967, p.325).

En este fragmento el recuerdo y la niebla se fusionan para evocar el tiempo pasado. Para oír el otro lado del alma oculto a través de los años. La imagen en sí nos traslada a las características de un cuadro expresionista, que intenta revelar ese fantasma, ese doble que nos acompaña y sólo es posible de ver en blanco y negro o entre nieblas. Cuando García Usta le preguntó a Héctor Rojas Herazo sobre la forma como convivían en su trabajo la pintura y la literatura, en qué armonizaban o se separaban él contestó:

(...) cualquier acto creativo tiene que ser regido, íntimamente controlado, por la poesía. Es su condición fundamental. Ella, la poesía, es el enlace secreto de todas las artes (...) partiendo de ésta base no he encontrado ninguna dificultad en suturar mis elementos expresivos. A la hora de la verdad, obedecen a un mismo ritmo, se influyen mutuamente al comunicarse (Usta, 1990, p.44).

El valor agregado de su obra narrativa es que decanta un cromatismo dramático y sensitivo en cada acción, la mediación del lenguaje poético hace patente el mundo de lo narrado. Lo hace muy próximo al lector porque también se dirige a imágenes mentales ligadas a la información sensorial del cuerpo, a recuerdos muy visuales y llenos de plasticidad especialmente:

Y se resigna a llegar, un ángulo detrás del mar detrás de él, con su rígida gaviota en el viento rosado y el gruñido del cerdo en un sitio de su alma y la luz eminente nombrándolo caballero del ocaso al cruzarle dos fugaces espadas en el mismo sitio del pecho en que tiene la cicatriz del machetazo (Rojas, 1967, p.282).

En la obra todo es luz, hasta los rostros atrapados en la guerra. Los instantes bizarros detenidos en la memoria, en un día de tantos ocurrido en esas guerras civiles que inundaron a Colombia entre el siglo XIX y el XX. Demetrio ve en sus pesadillas imágenes confusas de aquel pasado que duele en el cuerpo.

La silueta del comandante se le confundió con la masa del cielo en una luz súbita, lujuriosa, de sol que estalla. Mascó su propia voz y escupió un gargajo negro, que quedó colgado en su mandíbula hasta recostarse distraídamente al flanco e la bestia (Rojas, 1967, p.287).

Esa conciencia artesanal que el mismo Rojas Herazo dice que le ha dado la pintura llevada al extremo, (y como oportunidad para abordar la materia, para acercarse a ese lugar de donde brota el deseo comunicante); es la que hace de su obra narrativa, especialmente En noviembre llega el arzobispo, una oportunidad para alcanzar la percepción, aquella que linda entre la sensación y la idea, de los elementos primigenios y enigmas del hombre, ocultos en un valor poético trascendente y demiúrgico.

4.4.4 Profanación y carnaval en un fragmento de la obra

En el quinto micro-relato de la obra aparecen diversas figuras interconectadas, no sólo figuras materializadas a través de personajes, sino alegorías de un mundo pueblerino y tropical, decantado en lo hiperbólico, lo dramático y la enunciación, sólo percibida a través de la lengua regional, el habla y la ilocutividad.

El narrador omnisciente define al sacristán con el uso de una imagen bizarra, de carácter sonoro: “graznando con voz de tiple”; utiliza vocabulario soez, para hacer respetar el templo: “¡Respeten el templo hijueputicas!” (Rojas, 1967, p.23). De allí se desprende un color popular que valida el insulto, incluso al interior de la iglesia.

El insulto, el tono, el juego del habla donde el individuo en libertad hace uso de la expresión, apropiándose de ella, lo que le otorga a la obra trazos de regionalidad, de identidad y marcas de habla social, que la ubica en un lugar en el mundo:

Cada ficción está sostenida por un habla social, un sociolecto con el que se identifica la ficción; es ese grado de consistencia en donde se alcanza un lenguaje cuando se ha cristalizado excepcionalmente (Barthes, 1986, p.47).

Aparecen dos niños jugando con caballos de palo. Alberto Enrique es uno de los niños. Continúa fastidiando al sacristán y regresa en la escena la estrategia de vincular la mirada con el carácter del personaje: “El sacristán (...) tenía una violenta decisión en los ojos jaspeados” (Rojas, 1967, p.23).

El capítulo comienza con un breve cuadro en el que se cruzan las travesuras de un niño montando en su caballito de madera al interior de la iglesia y un sacristán huraño que intenta reprenderlo. Burla y desafío al poder por parte del niño, que en medio de su inocencia disfruta de aquel momento.

La comicidad relacionada con algunos personajes pertenecientes a la Iglesia católica, tanto desde este fragmento de la novela de Rojas Herazo como en otras obras, es una tradición que se remonta a algunos capítulos de *El Decamerón*, donde especialmente el tema de la risa y la

caricaturización de la beatitud asociada a la iglesia, decanta la ruptura de paradigmas culturales a través de la ficción y los relatos. El mundo al revés del que habla Bajtín, se expresa en la confrontación al poder religioso que un niño hace a un sacristán en su propio templo, ridiculizando su necesidad de mantener la casa de Dios en orden y en absoluto estado de abnegación.

El sacristán se golpeó las espinillas con un escaño tratando de acortarle el paso.

-¡Metete la vara entre las piernas y corre como yo!- le grito Alberto Enrique, con los ojos brillantes por la burla y el desafío.

El sacristán se dirigió tambaleando a la puerta principal. Se agarró con ambas manos a la vara y gritó al sol sin transeúntes que llenaba la plaza:

-¡Policías, policías! ¡están profanando la casa del señor !.El sacristán llamado Chencho es invitado por un borracho desde el parque para que se tome un trago (Rojas, 1967, p.25).

Alberto Enrique y Severino son los protagonistas de aquella travesura. El narrador nos describe como Severino alcanza a ver como El sacristán recibe un trago del borracho, lo que aumenta más el ámbito carnavalesco del fragmento, constituyendo una antonimia ante la sobriedad y la parquedad con la que históricamente la iglesia ha mostrado a sus militantes, alejados a toda acción relacionada con lo mundano.

La manera como Severino observa a Chencho, constata la relación que Rojas Herazo tiene con el cine y su estética. El punto de vista y la focalización tiene su impacto a través de esa magistral relación entre el breve tiempo en que Severino mira a Chencho y la carga semántica que trae lo que él mira:

Mientras galopaban, Severino volvió completamente el rostro y vio a Chencho, apoyado en la vara, cuando se inclinaba a coger un vaso de vidrio de manos del borracho (Rojas, 1967, p.24).

4.4.5 Habitus: Breve apunte sobre la morada campesina y la identidad

En la morada campesina: “el hombre mismo se hace planta” en el polo opuesto está la metrópolis, donde el desarraigo de la tierra, la pura espiritualización y abstracción intelectual de la vida reconstruye al habitante como un nómada espiritual (Zarone, 1993, p.14).

Esta reflexión tiene una equivalencia para comprender esa dualidad que propone Rojas Herazo en su trilogía, que alimentada técnicamente en el nivel del discurso por una conciencia de lo visual describe una mujer de pueblo aferrada a su morada: y a su patio (*Respirando el verano* y *En noviembre llega el arzobispo*) y un hombre que lleva en sí las mismas tendencias pero que tiene que enfrentar el desplazamiento propio de la modernidad en cuanto a un morar en la ciudad y hacerse burócrata, ciudadano (*Celia se pudre*) y desde allí abrimos esa Memoria involuntaria, (concepto acuñado por Proust para crear su obra magistral *En Busca del Tiempo Perdido*) para dejarnos observar desde la profundidad de su mente sus ancestros junto con las voces, los secretos y los recuerdos de un pueblo calcinado y envejecido por el calor caribeño; sintetizado en el poder de una matrona que hace de su casa y su patio el mundo y de su familia un escenario vivo y complejo.

A lo que Bachelard llamaría Topofilia: “aspira a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra las fuerzas adversas, de los espacios amados” (Bachelard, 2000, p.28).

Los objetos tienen vida, los espacios emociones y estados de ánimo. El patio escenario fundamental en la poética de Rojas Herazo, en este caso es un patio entristecido, que tiene vida propia, el animismo del afuera engrandece los deseos de totalidad que hacen emblemática la obra de Rojas Herazo:

La mujer se asomó por la ventana del comedor, miró el patio – tranquilo, solitario, con sus follajes entristecidos por la luz- y dijo sin interés: - no hay nadie Gerardo, estate quieto (Rojas, 1967, p. 10).

La casa campesina es expresión de vida y muerte, lugar de ensoñación para el que envejece, de huida al pasado, de pertenencia a un linaje que posee un espacio con su apellido y sus presencias. Una casa consentida que se hace también espacio mental, para enraizarse en ella hasta unirse orgánicamente a ella, ya que es un lugar umbral: un camino por el tiempo y un medio de comunicación con sus habitantes vivos y muertos.

La casa de Celia muere con ella y se vuelve fantasmal, olvidada. Pero ambos siguen siendo visibles para sus vecinos:

Dijo, distraído, otra vez en posesión de su voz, mirando el cadáver de la casa de Celia:

-Lástima que no esté viva.

-Quién no está viva?- preguntó doña Clarisa, alarmada, sintiendo el ajeteo de las marianicas en su pierna derecha.

-Ella, la que vive ahí –Chencho señaló el patio de Celia, hosco de verdura por las últimas lluvias de octubre, con listones de cañabrava atravesando costillares de la abatida techumbre.

Doña Clarisa la vio en el recuerdo. Debería estar asomada a la ventana. Se hubiera reído, sin ocultarlo, ante la trastada de Chencho. La vio de súbito bajo el árbol de guayaba. Viva y real, sacudiendo su mano derecha (Rojas, 1967, p.321).

4.5 La palabra incendiada en Héctor Rojas Herazo: Un diálogo con su narrativa sensorial

4.5.1 Narrativa óptica en Cedrón

Rojas Herazo en sus novelas redescubre por medio de la percepción visual los diferentes tópicos del universo narrativo. Cedrón, pueblo imaginario ubicado en la costa Atlántica colombiana es pintado a través de las múltiples miradas de sus habitantes. El universo físico aparece como un metarrelato de la intimidad, por tanto las sensaciones, las descripciones de la escenografía tanto paisajística como cotidiana (fiestas de pueblo, misas, saludos, sitios de encuentro) son matizadas por el punto de vista de cada personaje según la visión de mundo que estos tengan, pero con una connotación particular: La construcción de un lenguaje objetual, detallado del universo físico, el mundo de la luz, del color, del destello, de las sombras, de las perspectivas, las texturas, los olores, los sabores, todo aquello que penetra a la conciencia a partir de los sentidos. Pero es quizá el mundo de lo óptico el que alcanza un proceso de mayor ejercicio narrativo.

El universo de la mirada, nos recuerda a Argos panóptes, que ve lo no visto a través de sus múltiples ojos; un narrador que tiene simultáneamente su mirada fija en cada episodio, así se den simultáneamente y le da a esa esfera narrativa, a ese micromundo narrativo la posibilidad de descubrir en esencia que las palabras y las cosas, como decía Barthes, están interconectadas con el destino del hombre, recordándonos que no estamos solos. Esto le otorga al relato una polifonía que se hace, incluso cromática, haciendo parte de la gran narrativa latinoamericana, no sólo por su reflexión sobre la realidad del continente sino también por el aporte hecho desde el esfuerzo estético y una narrativa experimental que conjugó en si misma toda la tradición europea de la novela de los grandes maestros del siglo XX.

El análisis de Barthes partió de la diferenciación entre historia y discurso; distinción clave para los estudios posteriores sobre la estructura del relato. La historia, como esqueleto de la narración, comprende el conjunto de acciones realizadas por los personajes, organizadas idealmente en un orden lógico y cronológico. El discurso, en cambio, se refiere a la manera como esa historia es presentada al lector; es decir, un narrador, un orden determinado y un conjunto de descripciones o reflexiones, las cuales están por

fuera de la historia(...) se establece, así, una diferenciación entre el ser y el hacer del relato (Castro, 1998, p.92).

Pensemos que la figura de la lámpara en la obra de Rojas Herazo es constante, su relación con la luz, el calor, la combustión y la sensorialidad; como en el caso de un fragmento, en la escena de Cleotilde, personaje del pueblo que busca a su niño que se perdió jugando al escondido con la virgen, se ve errante por el pueblo con una lámpara de gas encendida a medio día. El punto de vista, la ubicación en el encuadre narrativo, casi fotográfico, la luz y sus excesos en hiperbólico conjuro con el sol:

La anciana descendió los escalones con calma, mientras la llama oscilaba furiosamente. Miró, hasta el final, la calle recta, de fúlgida arena, hundiéndose en el mar como una espada chirriante (Rojas, 1967, p.42-43).

Estas imágenes constituyen en sí la voluntad de un sujeto que irradia al objeto un desborde emocional que sólo el lenguaje en su extrema posibilidad puede canalizar; esa es la aventura americana de una estética neobarroca que persiste y se dispersa a lo largo de figuras literarias, como la sinestesia, que vivifican una experiencia sentimental, por la cual está impregnada la realidad natural. Origina de esta manera una poética y una estética propia, que en contextos poblados de vitalidad por su exceso (como en el caso de Cedrón, el pueblo de la narrativa de Rojas Herazo) a partir de imágenes como el calor extremo en relación con la aflicción constante, se logran asimilar principios de la teoría romántica, (retroalimentada por el aporte de técnicas provenientes de las vanguardias y de la novela del siglo XX en la que es imposible no nombrar la influencia de Joyce, Proust, Kafka y Mann) ineludiblemente presente en la poética americana a lo largo de la historia y que se basan en diferentes analogías en las que la construcción del relato o del poema se da en interacción: “Es el efecto combinado de lo interno y lo externo, de la mente y el objeto, la pasión y las percepciones de los sentidos” (Rivera, 1988, p.74).

Por eso proponemos ir encontrando conexiones en la forma como esa imagen americana siempre en construcción es develada por la poética de Rojas Herazo, su conexión con la sensibilidad de la lírica y el verso enriquece profundamente la narrativa, haciendo una obra en fuga pictórica, una sintaxis que referencia siempre el desborde del yo, de la misma manera como

Oscar Rivera en su texto *Poesía Hispanoamericana del siglo XIX*, lo expresa: “Un desborde del yo abierto a nuevos cauces expresivos, incontrolable”(Rivera, 1988, p.60). Pero que en este caso se rediseña desde el hiperrealismo y la figura de lo grotesco a partir del cuerpo envejecido y de un “paisaje y espacio que suele estar ligado a la psicología de los personajes y que condiciona su carácter” (Ainsa, 2003, p, 33).

Muchos de estos ideologemas están constantemente transitando en la obra de Rojas Herazo; es un paisaje extremo de sol y luz contrastado con la decrepitud, la demencia, la violencia que expropia mujeres, hijos y tierras, a la negación de la vida a partir de una poética del cuerpo enfermo y el estatismo que lleva a sus personajes al vértigo de la introspección y la autoconciencia de su muerte a cuentagotas, donde el tiempo como en el caso de Borges se fragmenta, se disgrega y se refuta, incluso se transforma en el eterno medio día caluroso de Cedrón en color de fuego, pero que mediado con el azul del mar cercano se vuelve melancolía al hacerse violeta, ese tiempo se torna en mirada, en gesto.

Si en Borges el tiempo se refuta, en Herazo el tiempo se mimetiza en el espacio a través de colores que en la conciencia onírica del narrador alcanza el estatus de símbolo, camino que de nuevo lleva a nuestro autor a la necesaria conexión con una tradición poética propia del modernismo, especialmente Ruben Dario quien “trasciende los objetos de su inspiración” como dice Waldo Ross y que años más tarde logra su imagen más radical en uno de los movimientos vanguardistas latinoamericanos más importantes como el Creacionismo de Vicente Huidobro quien a partir de la figura de la inmanencia afirma la autosuficiencia de la imagen poética.

Si la atmósfera de movimiento trascendente es una característica del modernismo- característica por demás heredada del romanticismo- esto indica que Huidobro, para superar ese estadio poético, debía necesariamente enfatizar el otro extremo: la inmanencia. Ahora bien llevando esta idea hasta sus últimas consecuencias, como pudiera haberlo hecho Spinoza, podríamos decir que el fondo mismo de la inmanencia es la autosuficiencia (Ross,1992, p.45).

Rojas Herazo extrema el signo en su narrativa a partir del uso constante de imágenes sensoriales que se despliegan en una sintaxis continua de tropos y figuras literarias, donde la sobreabundancia del lenguaje nos lleva a una obra narrativa que persiste en la construcción de

una voz americana. El siguiente párrafo-oleo caracteriza las manos como símbolo, como imagen que evidencia una forma de vivir, de verse ante el otro. Siempre la pausa, la suspensión del relato para configurar un cuadro, una pintura, un óleo sintagmático de la narrativa:

El señor Gamara contempló los dos pares de manos en el mostrador. Las de él lentas y fofas, forradas en una piel lisa y transparente, con las ocho grandes pecas como otras tantas garrapatas que se amamantarán en su sangre diabética, sosteniendo el embudo y la botella. Las de ella, con dedos que se acumulaban en torno a la lámpara como astillas de leña seca, esperando el sacrificio y el fuego (Rojas, 1967, p.44).

Es en esta línea donde Rojas hace un ejercicio narrativo, anexando en él aquella capacidad de fotografiar las situaciones, con el fin de descomponerlas y fragmentarlas en pequeños relatos divididos en los gestos y sus connotaciones, siendo una obra episódica, entrecortada, de personajes que aparecen y desaparecen, poniendo su narrativa en sintonía con las propuestas estéticas que se han venido afirmando a lo largo del siglo XX, posicionando la novelística latinoamericana en un ejercicio creativo en el que también se dimensiona una preocupación constante no sólo por el plano de la historia sino también por el del discurso.

El ojo- cámara, *flash* del objeto, del engaño, del espejo y de lo virtual, un sentido que nos conecta con lo externo desde la irreductible postura realista y presencial, directa, existencia a través de la luz, conexión con la cosas (ámbito descubierto y desarrollado por los escritores de la literatura gótica, quienes le otorgaban experiencia de vida a los objetos inanimados que acompañaban al siniestro protagonista en su mansión). Rojas Herazo como escritor caribeño a diferencia de los góticos europeos ennegrecidos por la falta de luz de sus mazmorras, es ennegrecido por el exceso de luz y calor del trópico que se extiende en el espacio cósmico representado en el imaginario literario por medio de complejas figuras retóricas que se suman a ese esfuerzo humano por dotar de sentido su mundo y su contexto, especialmente su espacio, en últimas el escenario de su obra narrativa o poética, espacio-personaje que se confronta con los seres de la ficción. En este sentido Fernando Aínsa nos plantea que:

Construir y habitar concretan el lugar, el topos; al describirlo se lo trasciende en logos. La representación se filtra y distorsiona a través de mecanismos que transforman la percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio un espacio

experimental y potencialmente literario (...) El lenguaje, el pensamiento y el arte se fundan en esa conquista interior abierta al mundo, espacio mental, que propicia un espacio vivencial, intuitivo, sensible, íntimo, espacio vivido, “espacio que se tiene”, “espacio que se es”, espacio de la experiencia y la creación (Aínsa, 2006, p.11).

Es por eso que Deleuze plantea en los nuevos tiempos una conciencia visual geométrica múltiple, en pliegue, en caja china:

Como regla general, las potencias de la naturaleza reciben un encuadre diferente del de las personas o casas, los individuos, uno diferente del de las multitudes, y el de los sub-elementos. Las puertas, las ventanas, los mostradores, los tragaluces, los cristales en un auto, los espejos son otros cuadros dentro del cuadro (Deleuze, 1994, p.30).

Esta conciencia espacial, barroca, alcanzada desde el desarrollo estético de las imágenes en movimiento para contar historias aparecen en los esquemas del lenguaje literario, desde una composición narratológica que le otorga al escenario la posibilidad de hacerse organismo vivo en el micro-universo del nivel de la historia. En Héctor Rojas Herazo son innumerables las escenas en las que la metáfora del vitral que refracta simultáneamente acción-mirada-punto de vista, están acompañadas de un destello luminoso que posibilita la comprensión de ciertas coordenadas emocionales de los personajes protagonistas, adicionando a lo retórico un valor netamente semiótico en el universo de su novelística, como en el caso del siguiente fragmento en el que se evidencia una relación proxémica entre dos personajes establecida bajo los parámetros de la mirada y un rudo erotismo ligado a la posesión del cuerpo:

Explicó él con sus ojos flotando sobre una sonrisa tímida y sin embargo posesiva, acariciante, de animal que ha dejado atrás el terror y la soledad del camino y, sin saberlo pero ya con apaciguadora intuición, olfatea un hueco del mundo escogido para descansar y procrear (Rojas, 1967, p.32).

El sentido deviene de una mirada, allí se concentra el concepto, el ideograma que desencadena el encuentro primario entre un hombre y una mujer y su origen animal.

Se abre una nueva perspectiva en la narración por medio de repertorios extraverbales de los personajes, gracias a la traslación de algunos elementos propios del relato audiovisual como

el del cine, la televisión, la fotografía, que permiten una autoconciencia óptica, una deconstrucción dramática de los hechos con base en la observación, el detalle, el encuadre, la perspectiva y la focalización de situaciones:

Teniendo en cuenta que la cadena fílmica se compone de imágenes móviles y elementos sonoros, ¿Habría variado en la novela la indicación de las actividades comunicativas no verbales de los personajes – el paralenguaje (modificaciones de palabras y rasgos prosódicos) y la conducta kinésica. (gestos, maneras, posturas) ¿y el tratamiento del espacio en su relación con los desplazamientos físicos y ópticos? (Peña, 1992, p.117).

Voraz carnicería de recuerdos e imágenes externas que se acumulan en la cabeza del hombre como fotos que nos aprisionan al universo y a nuestra memoria. Llegar a una antropología visual-sensorial-sinestésica, desde el mundo de la literatura, especialmente la colombiana, es un objeto de estudio apasionante, sobre todo porque estamos en medio de un autor que decantó la modernidad, que estuvo entre las dos direcciones de la literatura durante el boom: la mítica oral: anunciando incluso a Macondo, como lo dicen algunos investigadores entre ellos Seymour Menton, con su texto *Respirando el verano, fuente colombiana de Cien años de soledad*, y la citadina: siempre existencial onnetiana, cercana a los autores de entreguerras europeos. Este punto va más allá porque estamos ante un autor propio de la transición, y no ante el esnobismo de escritores más actuales que hacen de la imagen-palabra un juego intrascendente, llegando al cansancio de los signos con el que se autofulminó Oliverio Girondo en las vanguardias poéticas.

4.5.2 El ojo como destello narrativo y la poética de la mirada

El ojo, la mirada, la visualización como soportes en el relato permiten ampliar las posibilidades del narrador como mediador: Miniaturizar los elementos constitutivos de la realidad, encuadrar las representaciones, personalizar lo colectivo por medio del zoom y la focalización, descomponer la imagen y desarticular la lógica de los hechos. El ojo-narrador, como destello narrativo posibilita demarcar una cultura del detalle y de la fragmentación como antinomia a la expresión totalizadora y hegemónica de lo panorámico. La traslación de ese acontecer fundamental de la vista a la estética de la novela es un aporte de Rojas Herazo a la literatura latinoamericana.

A diferencia de otros mamíferos, para los que el olfato o el oído ocupan un lugar más elevado en la jerarquía informativa de los sentidos, el ser humano es primordialmente un *animal visual*. Dodwell ha estimado que el noventa por ciento de la información de un hombre normal procede de sus canales ópticos (Gubern, 1987, p.12).

La dislocación óptica conlleva a una veracidad profunda de la existencia narrada, la conjunción de elementos extraordinarios posibilitan al lector una sensación de hiperrealidad. En uno de los fragmentos de la novela dedicado al carnaval de Cedrón lo fraccionario no deja escapar nada. La atomización de cada acontecimiento produce una extrañeza particular en el lector, todo es posible de narrar, la simultaneidad crea una ruptura con la linealidad del tiempo formando un cuadro de infinitos sub-cuadros dramáticos:

El hombre parecía totalmente desnudo entre la luz azul. “Los judíos de la sacristía están vivos otra vez”, pensó Chéncho, mirando las rayas de luz en que se habían convertido las lanzas más arriba de los escudos, sobre los pechos escamosos. Y también: “Los sinvergüenzas han sacado todos esos corotos sin permiso”. Se levantó el batón de San Antonio hasta más arriba de las rodillas para correr hacia el grupo. Entonces oyó el relincho del caballo de madera y vio sus inmensas quijadas, ensangrentadas por el resplandor del sol en el techo de La *Bodega*, alzadas, bebiendo con furia el viento de la tarde (Rojas, 1967, p.328).

Cualquier personaje de la obra *En noviembre llega el arzobispo* se convierte en un pequeño panóptico desde donde se instala el narrador para presentar con detalle cada segundo de

Cedrón, cada registro visual de ese universo vivo, orgánico y sincrético de los pueblos del Caribe. Los contrastes propios de marcados entre luz y sombra, belleza y fealdad, sintetizados en una hibridez del cuerpo y del alma latina, son consumados desde el lenguaje y la palabra paródica y el discurso consciente del artificio y de la plástica de la significación.

En diferentes fragmentos personajes secundarios, de escenografía, ubicados espacialmente en algún lugar del pueblo van narrando ese cuadro de calor y densidad, pero a diferencia de una densidad europea basada en el hastío ideológico y el encierro del hábitat *bauhause*; la densidad caribeña está dada por el exceso de luz y de quietud solar que sobrepasa los límites de la mirada, lo que hace que se intensifique esa necesidad de depositarla en la vida de los otros con un matiz a veces cizañoso y murmurante. Tales situaciones es sólo rota por el color del mestizaje que le da musicalidad y textura barroca al relato a partir de la combinación de sustantivos que van cifrando connotaciones muy particulares sobre la identidad y la expresión americana, basada en la conjunción de fenómenos muy universales en encuentro y fusión con otros muy particulares, como la conmutación entre el cuerpo y las frutas originarias la culinaria ancestral y criolla, la caricaturización de la imagen a partir de un solo trazo.

El mar es verde y gualda, verde y acero, amarillo color viento, detrás de Mamá Taya La Bemba, detrás del perfil de Mamá Taya –prieto y ancho, como si las facciones se las hubieran apelmazado disparándole trozos de barro, sucio de carbón y encima le hubieran puesto en esa malla tupida de pelo bandido, de pelo de frutas algodonosas terminado en ráfagas, en llamas de humoso algodón (Rojas, 1967, p.330).

Al final de uno de los subtextos de la novela, aparece el Turco Pipo Nule. Que observa a los niños, como testigo silencioso, prestando su mirada para el relato. Un jinete que cruza igualmente, el texto se llena de voces, de sombras, de sujetos que llenan el espacio con presencias silentes, para darle entrada al gesto y al cuerpo a veces de una forma hiperbólica. “Una negra monumental, de mamarias inverosímiles como si le colgaran dos melones bajo el corpiño traía una bangaña en la cabeza” (Rojas, 1967, p.25).

Pareciese como si desde lo que nos plantea Barthes frente al significante y el significado como dos elementos que constituyen el todo del signo se fusionaran perfectamente y no existiese

posibilidad de separar el plano de la expresión y el de los contenidos. Esa es una característica propia de nuestra narrativa y contenida en Rojas, una estética específica donde la unidad de lo atípico permanece en constante construcción en el tejido y la vorágine creativa de nuestro novelista sucreño.

La aparición en la obra tanto del Turco como de la negra inusitada incorpora nuevos elementos a la obra para aumentar su carácter mestizo y barroco, su originalidad en el colorido, al pintar en 2 páginas un escenario tropical, plenamente híbrido y mulato.

La gran masa, coronada por una risa fija, se acercaba velozmente. Los círculos de su pollera danzaban como frutos en un ramaje. Severino vio, en un raptó, las facciones engrasadas por el sudor. Y oyó el pregón henchido de ufanía:¡ Almojábanas, almojábanas calientes¡ (Rojas,1967, p.25).

En la historia de la cultura son innumerables las cosmogonías y mitologías de la visión, el poder de la mirada ha estado siempre asociada a la religión y al arte.

La importancia del aparato ocular y de la visión ha sido reconocida por el ser humano desde tiempos muy remotos, mediante la acuñación de numerosos mitos que no eran más que formulaciones pre-científicas o intuitivas de su protagonismo sensorial (Gubern, 1987, p.20).

Muchas conversaciones y evocaciones de la mirada tienen un matiz que trasladan el relato a un imaginario pasado, antiguo. A un mundo de la ensoñación. En el episodio en que se rememoran las antiguas guerras civiles además de darse una poética de la mirada y un diálogo de miradas se penetra a través de ellas al pasado:

Andrés Iriarte los mira receloso. La sospecha de una conversación sobre un tema desconocido le inflama los ojos.

-Hoy es el día de los difuntos –suelta tristemente, ladeando la bandeja de la conversación sobre tumbas abiertas.

El general se sumerge entre el humo de viejas batallas, a las que ha asistido por referencia pero de las cuales su voluntad y su mitomanía han terminado

por convertir en un protagonista. Retorna su memoria sinceramente chamuscado. (...)

-Lo mismo de siempre –respondió el turco a la pregunta visual de Andrés Iriarte.

Los dos se pusieron de acuerdo, siguiendo en el intercambio de miradas, sobre el concepto que les merecía el electorero (Rojas, 1967, p.284).

La dialéctica de la mirada se asume en la novela como acto fundamental de la comunicación humana, no sólo como un componente adicional, sino como un conducto fundamental de la interacción. El mismo narrador nos ubica en algo que él llama una pregunta visual, aspecto relevante para el lector porque otorga otro grado de complejidad y nuevas exigencias de interpretación de los códigos.

Para Debray “una imagen es un signo que presenta particularidad de que puede y debe ser interpretada, pero no puede ser leída. De toda imagen se puede y se debe hablar; pero la imagen en sí misma no puede” (Debray, 1994, p.51). En el caso de la novela de Rojas Herazo se da una doble exigencia, ya que esa imagen está vinculada al logos que hace una primera decodificación del signo lingüístico y dentro de él de forma simultánea desde la intencionalidad estética hace una segunda o tercera decodificación de una retórica de figuras literarias que aluden a la configuración de una narrativa óptica en la que se apela a la conciencia visual que se supone debe tener el lector, cercana en su parcela lingüística y referencial a la del autor.

El ojo, los gestos, la decantación y las diferentes plásticas de la mirada, sus connotaciones son puestas en común en la novela:

a. La acusación:

“Severino tenía la mente en blanco. La vieja lo miraba con fijeza, extendiendo y encogiendo el límite de su pupila. Lo acusó. (p.275)

b. Temor:

“Severino sentía sus riñones palpitando. Hundió en la anciana sus ojos atormentados” (p.275).

c. La evocación:

“La vieja quedó satisfecha cuando el discípulo se hundió en la penumbra para colocar la cartilla al borde del tinajero. Creyó con aquella ráfaga de egoísmo, haber vengado la lejana muerte del hijo. Miró, al fondo del patio, la luz que adelgazaba las hojas de los totumos. (274)

Vemos entonces como en un solo episodio se demarca todo un lenguaje de la mirada que involucra al lector en su decodificación en el marco de los niveles e expresión contenidos en los diálogos, los monólogos interiores y las descripciones presentadas por el narrador.

4.6 El tiempo: Diégesis del recuerdo

Elementos que directamente se enlazan con la percepción, como el fenómeno temporal también hacen parte de esa transformación y de esa transición. Inclusive filósofos como Paul Ricoeur hacen uso de la literatura para acercarnos a algunas aporías que se presentan como fisuras en la reflexión filosófica entre el tiempo fenomenológico y el tiempo cósmico, para revelarlas de alguna forma a través de las variaciones imaginativas “producidas por la ficción y el tiempo fijo constituido por la reinscripción del tiempo vivido en el tiempo del mundo en el plano de la historia” (Ricoeur, 1999, p.819).

La percepción del tiempo queda inmersa en la experiencia de ficción por medio de una experiencia estética muchas veces atrapada en esas grietas que conducen a formas muy personales del recuerdo, del pasado o de imágenes que se hacen eternas y que gravitan caóticamente por la mente del escritor y sus fantasmas.

El deslinde y el desmonte que la modernidad provocó en la relación entre el tiempo y la historia rompió con esa concepción de tiempo lineal e involucró al ser humano en un puro presente basado en la inmediatez, que es en realidad la cárcel de la eternidad y de la desidia, representada eficazmente en la novelística de Héctor Rojas Herazo, como lo plantea Paul Ricoeur para hablar del tiempo en la ficción es:

El proceso de nueva mitización del tiempo a que ha sido arrastrada la especulación del narrador que medita sobre el desgaste universal de las cosas (Ricoeur, 1999, p.823).

La simultaneidad constante en sus relatos, la fragmentación, extremando la desconexión temporal con el desgaste corporal de los años que dejan su huella en los cuerpos de los habitantes de su pueblo imaginario: Cedrón. Su narrativa logra condensar la fragilidad del poema con la contundencia del relato, esa constante relación con lo poético a través de la sobreabundancia del lenguaje y de cierto nominalismo propio de lo hiperreal hace que su análisis y sus influencias estén conectados con la tradición tanto del género narrativo como de la lírica.

Esta relación compleja entre el tiempo y el hombre del siglo XX, es observada por Paul Ricoeur quien nos recuerda en su análisis de la obra *En busca del tiempo perdido*, tal tensión.

Estas obras marcaron notablemente la formación de muchos autores latinoamericanos de la novela de los años sesenta y generaciones posteriores especialmente en la construcción formal de la obra, en la construcción de diálogos intercalados con los monólogos, en la desestructuración de la trama narrativa, pero especialmente en el tratamiento y la complejidad con que abordaron el fenómeno del tiempo a través de una búsqueda estética contundente.

Es *En busca* donde el término husserliano de recubrimiento pasa al heideggeriano de repetición. La ficción no ilustra un tema fenomenológico preexistente; realiza un sentido universal en una figura singular. Se puede hablar aún – es cierto- de recubrimiento para calificar el juego entre la perspectiva del héroe que avanza hacia su futuro incierto a través del aprendizaje de los signos, y el narrador que no olvida nada y anticipa el sentido global de la aventura; el narrador intenta en efecto, crear un tipo de conducta de la duración incorporando las reminiscencias del héroe al curso de una búsqueda que avanza, dando así al relato la forma de futuro en el pasado (Ricoeur, 1999, p.827).

En la narrativa de Rojas Herazo el espacio no sólo se construye desde el escenario del pueblo (Cedrón) sino desde todo el constructo mítico que vive en la conciencia de sus personajes y que se enlaza perfectamente con las diatribas del tiempo del alma y del tiempo del mundo. Un presente constante que sobrepasa los cuerpos envejecidos, muriendo mientras los días se repiten y miran a través de sus ojos un pasado constante. Pero es un tiempo implícito en el espacio de Cedrón “El exterior como patria es evidente en las novelas de la tierra y en la creación de espacios míticos” (Ainsa, 2003, p.33). Espacios donde como en el caso de *En noviembre llega el arzobispo* están habitados por los espectros del pueblo, con todos sus testigos: La plaza, los árboles, los patios de las viejas casas:

No le gustó, eso sí, haber visto el espectro de Celia rondando una noche bajo la luna, seguida del mitrado que portaba una vela encendida, entre los guayabos de aquel patio que limitaba con el patiecito de la alcaldía. Ni menos, muchísimo menos, la recomendación que salió de la boca del gran caballo, rojo bajo los árboles enlunados, con las manos de Celia jugueteando en sus crines (Rojas, 1967, p.336).

Un espacio-tiempo subjetivo como del que habla Kant y un espacio captado por la imaginación como el de Bachelard se juegan página a página en la narrativa de Rojas Herazo. La

sincronía que permiten los escenarios pequeños de un pueblo, los lugares frecuentes hacen que la inmovilidad y el calor del trópico en Cedrón sean sólo modificados levemente por el viento o por las tormentas psíquicas de sus habitantes; de resto, la permanencia y la inmovilidad hacen de la novela un lienzo aun no tocado a lo largo de los años.

Cuando se paró en el patio, frente a la ventana con calados del comedor, golpeándose la palma de la mano izquierda con el pomo del fuste y arqueadas las piernas al afirmarlas en el senderillo de arena, se estremeció al mirar los naranjos y totumos ondulando en una atmósfera acuática. Estoy llorando, se confirmó así mismo con el impersonal asombro con que hubiera podido decir está lloviendo (Rojas, 1967, p.66).

En noviembre llega el arzobispo sintetiza la condición americana a un lugar común en el que se condensan todos los recuerdos mientras la mirada se pierde en el pasado de un patio que se mantiene vivo, inconmensurable, que deja ver ese cielo americano que también fue testigo del asombro de los cronistas. Un patio de viejos árboles que silenciosos hablan con los ancianos que sentados en sus mecedoras van poco a poco confesando sus sueños inconclusos. Sin la existencia de ese mundo abierto del trópico, de esa atmósfera acuática, no sería loable abrir un umbral para que sea posible la comunicación de la ambigüedad de un hombre que se quedó alojado, ya sea en un punto fijo de su vida en el que la vida le mostró su lado oscuro, o a la espera constante de la muerte.

Ahora se pendulaba suavemente en el mecedor mientras oía a los dos niños, uno de los cuales hipaba sobre la cartilla, tratando de hincarse el abecedario. El sonido nasal del deletreo se fundía a los graznidos y aletazos de los patos y al susurro de hojas, trinos, lejanísimas insinuaciones y llamados que formaban el día. Puso el retrato sobre sus rodillas y empezó a recordar cada una de sus partes. Era uno de los recursos predilectos de su soledad (Rojas, 1967, p168).

En la edición de la novela publicada por la Universidad EAFIT se incluye en el prólogo el texto *Novela de una agonía* de Luis Rosales, poeta y crítico español, quien dice:

En noviembre llega el arzobispo es una novela compleja con una gran estructura cuyas partes están ubicadas en lugares diferentes a los que les corresponde originalmente. La

historia se construye a manera de rompecabezas, no es sucesiva sino que es simultánea (Rosales, 2001, p.104).

Desde la perspectiva del tiempo y sus aporías desarrolladas por Paul Ricoeur en el capítulo titulado *“El tiempo del alma y el tiempo del mundo: El debate entre Agustín y Aristóteles”* de su libro *“Tiempo y narración III”* y en una ruta distinta a la planteada por Rosales, uno de los lectores más asiduos de Rojas Herazo, es evidente que aunque el relato se va narrando paralelamente a los acontecimientos, éstos acontecimientos siempre están ligados súbitamente al pasado. La sucesión de instantes presentes en la novela sólo son posibles desde el recuerdo vivo que permanece como constante narrativa. Un tiempo transcurrido tanto en lo cósmico (Tiempo Aristotélico) como en lo psicológico (Tiempo agustiniano) y que se manifiesta físicamente en el envejecimiento de los cuerpos ya enfermos de la gran mayoría de personajes de Cedrón y en la atadura a momentos pasados que divagan como espinas en el pensamiento de estos mismos personajes.

Para Aristóteles el tiempo es causa de destrucción, ya que él es movimiento y el movimiento deshace lo que existe. Para Agustín el tiempo es distención en el alma.

Y son precisamente esas imágenes vivas del pasado las que le dan a la novela un tono agónico donde es necesario re-vivir para perdonar o para develar el sentido de un odio remoto que no fue comprendido en su momento pero que en vísperas de la muerte puede tener sentido, al momento de descubrir en el lenguaje de la alucinación y la senilidad el origen primario de un rencor aferrado a la piel durante toda la vida.

Estos elementos guardan coherencia con el epígrafe de la novela, una frase de Federico Fellini a la que nuevamente volvemos: “...sufrimos las consecuencias y ni siquiera podemos trazar su origen; así que el error continúa en la oscuridad...”

La perpetuación de un error en el tiempo, llevando su carga al más allá, en los estribos de la muerte, desencadena el flujo constante de pequeños trazos de vida que van cayendo en los infinitos puntos del tiempo psicológico, se van despedazando hasta dejar vacío de sentido al ser en sí, y en ese momento vivos o consumidos por la enfermedad ya están entregados a la locura como fase fulminante de un destino tejido con el polvo del olvido, que a veces es polvo y a veces barro, pero nunca agua, siempre deja en los cuerpos y en las mentes un pedazo de su suciedad,

que en un sentido religioso recuerda el pecado o la barbarie de Dios ensañada con los habitantes de éste microcosmos llamado Cedrón.

5. CONCLUSIONES

Se pudo constatar el alto valor estético de la obra narrativa del escritor colombiano Héctor Rojas Herazo, a través de su novela *En noviembre llega el arzobispo*; una obra que aporta otras rutas de trabajo creativo a la literatura colombiana y universal, gracias a su alta complejidad tanto desde los elementos formales como desde aquellos aspectos propios de su argumento.

En cuanto a los aspectos formales se puede evidenciar un ejercicio creativo que implica un proceso experimental, alimentado por los avances de la novela moderna, europea y latinoamericana. La fragmentación, el juego con la voz narrativa, el ritmo, el soliloquio y el monólogo interior. El concepto de tiempo en la novela es fundamental ya que los viajes psíquicos de los personajes se expresan a través de la composición de escenas marcadas por un ritmo que se empareja con el orden propio de la historia. La descomposición del tiempo se da en sus tres elementos: Orden, duración y frecuencia.

Es común en el orden del tiempo constantes fijaciones al pasado, dadas desde el flash back. Retrospecciones que conducen a un pasado que posibilita entender la línea temática de la obra. Esas evasiones en el tiempo, constituyen un ir y venir en el que se termina viviendo en un tiempo interno o psicológico ya que los hechos reales se confunden con los delirios seniles de los personajes, adentrándonos en un mundo enajenado y casi mítico.

El manejo de la duración temporal se suma a la serie de aspectos formales que le dan un andamiaje lúcido a la obra. La desaceleración temporal es una constante. Rojas pone en cada línea narrativa una pausa, gracias a su interés en atomizar las acciones, desde la descomposición del espacio por medio de la descripción detallada de todo el microcosmos narrativo.

La frecuencia temporal en la novela también se acondiciona a la obra en su estructura. En muchas ocasiones un mismo hecho o momento se singulariza desde diferentes personajes, viviendo su impresión particular del hecho narrado.

Estas disyuntivas temporales le dan a la novela una totalidad como proyecto narrativo que quiere penetrar en un marco psicológico y arquetípico de los pueblos del Caribe, desde las miradas desencajadas de sus viejos habitantes.

Otro elemento formal que acontece en la novela, y que le da un alto valor experimental, es su estrecha relación con los lenguajes del cine y la pintura. Una alta carga sinestésica le permite al lector vivir en un prisma de sensaciones y decodificaciones de tipo sensorial. El manejo de la técnica del montaje le da a la novela una estructura fragmentada y aparentemente caótica, pero que se cohesiona gracias a dos elementos fundamentales: El pueblo y su gamonal. Igualmente, la independencia de unos episodios y otros encuentran su enlace en un estilo constante, rico en giros lingüísticos, figuras retóricas y diálogos enriquecidos por la *ilocutividad* de sus personajes. El valor clave del espacio en la novela, la conciencia objetual, el cuerpo dialogante, el cuerpo enfermo y grotesco, los diversos matices semánticos de la mirada, la logósfera que acompaña cada escena: su luz, su espectro cromático y por ende su connotación simbólica. El mundo del detalle sobrepasa la realidad que representa y se instala en el logos del lector como un organismo semiótico hiperrealista, con una esfera narrativa propia y bien blindada. En ella es evidente la autonomía del mundo de la ficción, aunque existan diversos referentes de la realidad, como la ubicación geográfica, datos autobiográficos y algunos índices históricos como la guerra de los mil días.

Es una novela soportada desde lo formal, por eso el alto juego semiótico que contiene. La exigencia para el lector- crítico que se atreve a indagarla, radica en que genera cierta incertidumbre dada su arquitectura textual que crea un espejismo de impenetrabilidad. Pero es precisamente ese laberinto del lenguaje y estilo barroco el que oculta una de las más grandes obras de la literatura colombiana. Una novela que necesita de tiempo del lector, de simbiosis constante para develar la profundidad artística de esta obra de literatura colombiana.

En cuanto a su valor externo y de sentido histórico encontramos que ella en sí misma estuvo navegando de forma independiente en su recepción, volviéndose una novela de culto, leída en círculos concretos y lejos de todo el boom garcíamarqueano. Sin embargo, por su simultaneidad con parte de las publicaciones del grupo de barranquilla sí tiene elementos comunes: El pueblo, la periferia, las actitudes musicales, kinésicas y sexuales propias de unos vasos comunicantes muy tradicionales y ancestrales: El ser costeño como una particularidad, el paisaje como catarsis

y elemento vital para la existencia, la proliferación de geotextos o de unas geopoéticas que dan luz al reconocimiento del territorio.

La novela *En noviembre llega el arzobispo* es también una obra de denuncia, ante la expropiación y la hegemonía. Su personaje fundamental, Leocadio Mendieta, es la representación del gamonal, del dictador, del latifundio. Su lenguaje es la obsesión por el poder y su delirio por la posesión es tal que pierde casi toda capacidad de amar a su propia familia, siendo un ser asociado constantemente con la animalidad y la pre-modernidad.

El temor y la culpa como hechos constantes, como alter ego de una religión católica que dominó por años los principios morales de los latinoamericanos, pero que en su discurso oculta una alta carga de violencia y miedo. El olvido, el odio y la muerte asociados al cuerpo enfermo y pecaminoso, hacen de la novela una obra profundamente humana, que permite múltiples lecturas siempre inacabadas gracias a su alto valor artístico y cultural.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Abrahams, M. (1962). *El espejo y la lámpara*. Buenos aires, Argentina: Nova.
- Ainsa, F. (2006). *Del topos al logos: propuesta de geopoética*. Madrid, España: Editorial Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert.
- Ainsa, F. (2003). *Narrativa Hispanoamericana del siglo XX del Espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias.
- Aínsa, F. (2002). *Espacios del imaginario latinoamericano: propuestas de geopoética*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Arbeláez , O.(2002). *La narrativa de Rojas Herazo: Una estética de lo grotesco*. Cuadernos de Literatura, ISSN 0122-8102, ISSN-e 2346-1691, Vol. 8, N°. 16, 2002, págs. 131-145)
- Arbeláez , O. (2000). *Apuntes para el estudio de la narrativa de Héctor Rojas Herazo. En Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura, 2000 pp. 387-414.
- Arciniegas, G. (1999). *América mágica*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta.
- Argüello, R. (2006). *La muerte del relato metafísico*. Bogotá, Colombia. Ambrosía Editores.
- Azalea. (1995). *La ficción narrativa de Héctor Rojas Herazo, 1962-1985*. Toronto, Canadá: Universidad de Toronto.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Bogotá, Colombia: Breviarios Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1986). *El placer del texto*. Bogotá, Colombia: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona, España. Paidós comunicación.
- Bertil, M. (1977). *Teoría de los signos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Bustillo, C. (1996). *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Barcia, R. (1954). *Sinónimos Castellano*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sopena.
- Cabrales R. (2002). *Barroco Americano: Moderno y posmoderno*. Pereira, Colombia: Maestría en Literatura UTP.

- Castro, O. (1998). *Manual de teoría literaria*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Debray, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen*. Historia de la mirada en occidente. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G. (1994). *La imagen movimiento*. Barcelona, España: Paidós comunicación.
- Dostoievski, F. (2004). *Crimen y Castigo*. Bogotá, Colombia: Panamericana editorial.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (2013). *Los límites de la interpretación*. Bogotá, Colombia: Random House Mondadori, S.A.
- Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona, España: De bolsillo. Random House Mondadori, S.A.
- Eco, U. (1993). *Las poéticas de Joyce*. Barcelona, España: Editorial Lumen
- Eco, U. (1999) *La estructura ausente*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Elvira S. *Locura y literatura: La otra mirada*. -Blake.Michigan State University. En <http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V4N2/art2.pdf>
- Fernández,L. *La transgresión latinoamericana*.www.revistaenie.clarin.com/literatura/Severo-Sarduy-ensayo-el-barroco-y-el-neobarroco
- Ferrer, E. (1999). *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica
- Flaubert, G. (2006). *Madame Bovary*. Bogotá, Colombia: Panamericana editorial.
- Flaubert, G. (2005). *La Educación Sentimental*. Madrid, España: Cátedra.
- Foucault, M. (2001). *Los Anormales*. Madrid, España: Akal Universitaria.
- Foucault, M. (2006). *La Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de cultura económica.
- Fuentes, C. (1969). *La Nueva Novela Hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Montes.
- García, G. (2007). *Cien años de soledad*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.

- García, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid, España: Cátedra.
- García U. (1990). *Héctor Rojas Herazo. Confesión total de un patiero*. Boletín cultural y bibliográfico, Vol 27, números 24/25. 1990. Digitalizado por el Banco de la República.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid, España: Cátedra.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis: De la figura a la ficción*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Goethe, J. (1969). *Las penas del joven Werter*. Bogotá, Colombia: Salvat Editores S.A.
- Goldman, L. (1971). *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión. Argentina.
- Guanso, S. (1978). *La novela Colombiana de protesta social*. Bogotá, Colombia: Ediciones Unincca 1978.
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, España: Paidós.
- Huidobro V. (1992). *Altazor*. Madrid, España: Cátedra.
- Le Bretón, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina : Ediciones Nueva Visión.
- León, G. (2001). *La educación colombiana en la segunda mitad del siglo XIX. Del modelo educativo laico y utilitario al modelo católico tradicional*. Revista Historia de la educación en Colombia. Números 3 y 4, 2001. Doctorado en ciencias de la Educación RUDE Colombia
- Lezama, J. (1981). *El reino de la imagen*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Muñoz, L (2010). *En Noviembre llega el arzobispo*. Revista Lingüística y Literatura N 57, Universidad de Antioquia.
- Ospina, W. (2013). *Pa que se acabe la Vaina*. Bogotá, Colombia: Planeta.
- Paz, O. (1973). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peña, C. (1992). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid, España: Cátedra.
- Pizarro, A. (2004). *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Cuadernos de América sin nombre. Universitat d'Alacant / Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura, 2004. ISBN 84-7908-800-1.
- Quiroga, H. (2003). *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Bogotá, Colombia: Editorial Panamericana.

- Rama, Á. (1982). *La novela latinoamericana. Panorama 1920-1980*. Bogotá, Colombia.
- Raymond, W. (1992). *Novela y poder en Colombia*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Ricoeur, P. (1999). *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI Editores.
- Riley, E. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, España: Taurus
- Rivera, O. (1988). *La poesía Hispanoamericana del siglo XIX*. México: Alhambra.
- Roa, B. (1991). *Los novelistas como críticos. Tomo I*. México: Fondo de Cultura económica.
- Roca, J. (2001). *Una Vocación de Escombros. Prólogo en Noviembre llega el arzobispo*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial universidad EAFIT.
- Rojas, H. (2001). *En noviembre llega el arzobispo*. Medellín, Colombia: Fondo editorial universidad EAFIT.
- Rojas, H (1967). *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá, Colombia: Ediciones Lerner.
- Rojas, H (1998). *Celia se pudre*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Rojas H. (1993). *Respirando el Verano*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Roman, G. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Rosales, L. (2001). *La novela de una agonía. Prólogo en Noviembre llega el arzobispo*. Medellín, Colombia: Fondo editorial universidad EAFIT.
- Ross, W. (1992). *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona, España: Anthrópos. Barcelona.
- Sanchez, E. *Locura y literatura: La otra mirada*. Elvira Sánchez-Blake. Michigan State University. En <http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V4N2/art2.pdf>
- Sandor M. (2008). *El último encuentro*. Barcelona España: Salamandra.
- Sarduy, S. (2013). *Obras III Ensayos*. México: Fondo de Cultura económica.
- Seymour, M. (1978). *Respirando el verano, fuente colombiana de Cien años de soledad”, capítulo VII de La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá, Colombia: Plaza y Janés.
- Silva, J. (1997). *De Sobremesa*. Bogotá, Colombia: Panamericana editorial.
- Sloterdijk, P. (1989). *Crítica de la razón cínica*. Madrid, España: Taurus.
- Sontag, S. (1980). *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona, España: Muchnik Editores.

Suárez, M. (2004). *Letras y arte de nuestra América*. Bogotá, Colombia: Villegas Editores S.A.

Todorov, T. (1974). *Literatura y significación*. Barcelona, España: Editorial Planeta S.A.

Trias, E. (2006). *Tratado de la Pasión*. Barcelona, España: Mondadori.

Yllera, F. (1991). *La semiótica entre los discursos. Introducción a la semiótica: Actas del curso de introducción a la semiótica*, ISBN 84-86862-63-9, págs. 33-49.

Zarone, G. (1993) *Metafísica de la ciudad*. Valencia, España: Pre-textos.

